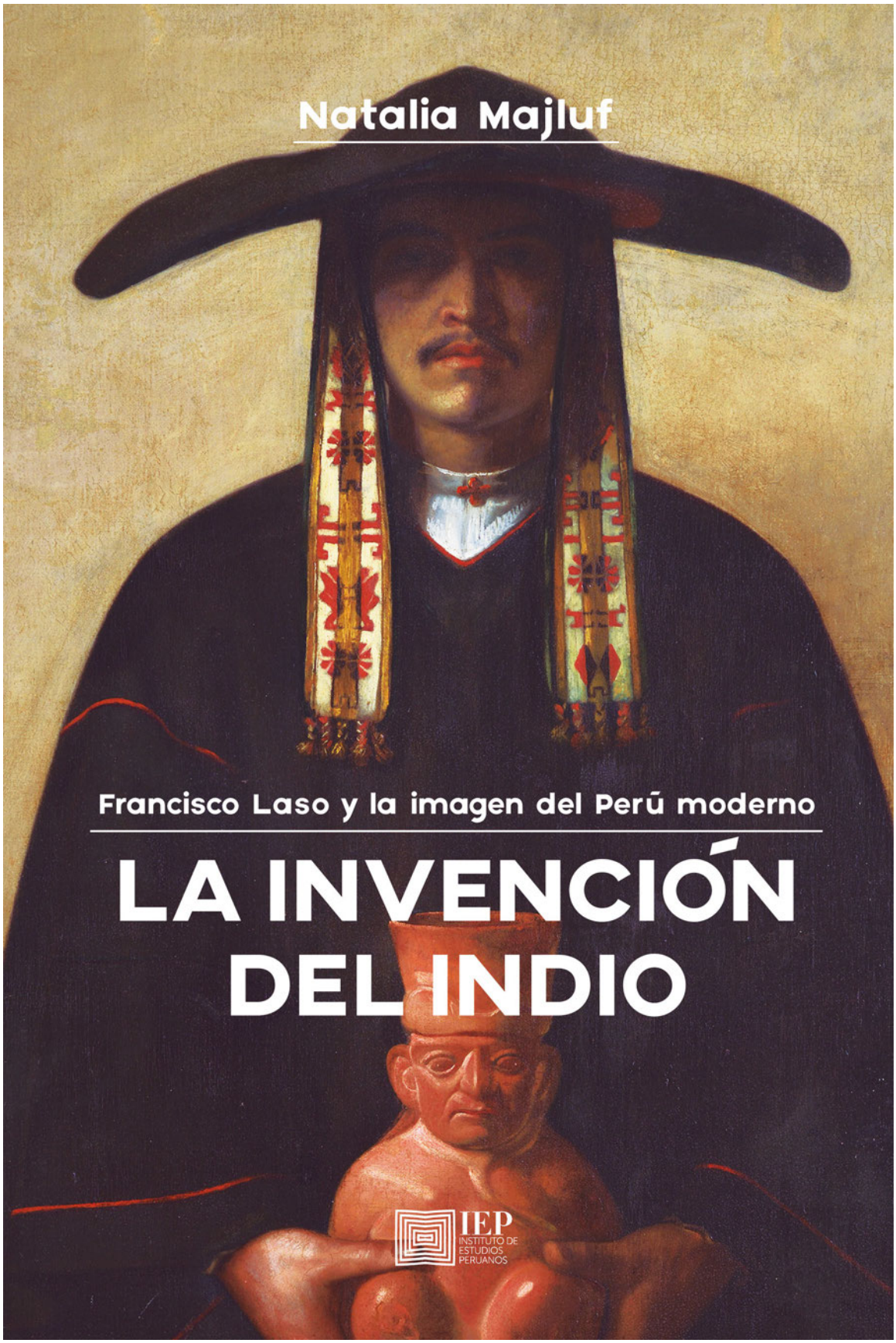
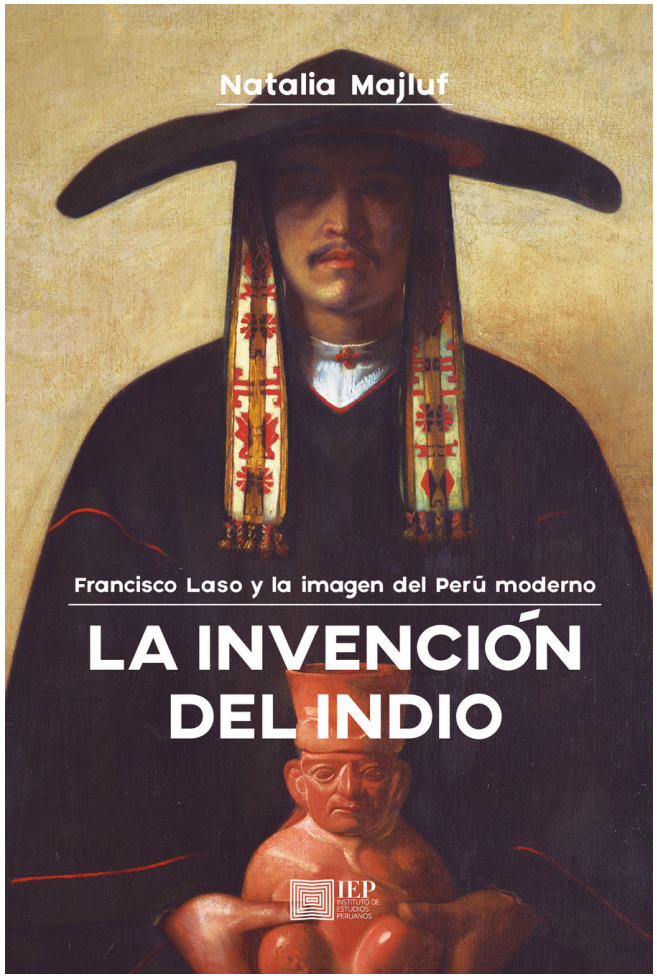

Natalia Majluf
Francisco Laso y la imagen del Perú moderno
LA INVENCIÓN DEL INDIO
IEP
INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS


Natalia Majluf
Francisco Laso y la imagen del Perú moderno
LA INVENCIÓN DEL INDIO
IEP
INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS

Natalia Majluf

Francisco Laso y la imagen del Perú moderno

LA INVENCIÓN DEL INDIO

IEP
INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS

Este libro fue publicado por primera vez en inglés con el título Inventing Indigenism: Francisco Laso's Image of Modern Peru, por University of Texas Press, en Austin, Estados Unidos de América, el año 2021.

Serie: Estudios Históricos, 91

Colección: Perú Ayer, 2

© IEP Instituto de Estudios Peruanos

Horacio Urteaga 694, Lima 15072

Telf.: (51-1) 200-8500

Correo-e: libreria@iep.org.pe

www.iep.org.pe

ISBN eBook: 978-612-326-170-2

ISSN: 1019-4533

Primera edición digital: Lima, mayo de 2022

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2022-04352

Registro del proyecto editorial en la Biblioteca Nacional: 31501132200277

Traducción al español: Natalia Majluf

Asistente editorial: Yisleny López

Corrección: Sara Mateos

Diagramación: Silvana Lizarbe / Gino Becerra

Carátula: Apollo Studio

Cuidado de edición: Odín del Pozo

Imagen de carátula: Francisco Laso, Habitante de las cordilleras del Perú, 1855. Óleo sobre tela, 145 x 90 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Municipalidad Metropolitana de Lima.

Fotografía: Daniel Giannoni.

Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier parte de este libro sin permiso de los editores.

Majluf, Natalia

La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno. Lima, IEP, 2022. (Estudios Históricos, 91)

1. LASO, FRANCISCO, 1823-1869; 2. HISTORIA; 3. ARTE; 4. INDIGENISMO;5. PINTURA PERUANA; 6. INDÍGENAS; 7. SIGLO XIX; 8. SIGLO XX; 9. PERÚ

W/05.01.01/E/91

Para Miguel y Susy

y para Martín, Verónica, Juan Pablo, y José Antonio

Índice

PRÓLOGO A ESTA EDICIÓN

PRÓLOGO A LA EDICIÓN EN INGLÉS

INTRODUCCIÓN

BREVE HISTORIA DEL INDIO: CONCEPTO E IMAGEN

EL INDIO: IMAGEN DE LA NACIÓN

Una antigüedad local

Idealización

El compromiso crítico de la pintura

Gonzalo Pizarro: el legado de la conquista española

El indio como concepto cultural

Fallas criollas

El indio, entre el símbolo y la alegoría

EL ENCUENTRO CON EL INDIO

El país de la melancolía y la invención del mundo andino

Las transformaciones modernas de la melancolía

Una leyenda andina: El entierro del cura

El indio inescrutable

La escena de la aproximación: las Pascanas

IMAGINANDO LA RAZA

Trayectoria crítica de lecturas raciales

Ver la raza: el papel del espectador

La construcción de la imagen del indio

Imágenes imposibles

El indio esquivo

EPÍLOGO: NARRATIVAS PERSONALES, IMÁGENES PÚBLICAS

CRONOLOGÍA

BIBLIOGRAFÍA

La nueva peruanidad es una cosa por crear. Su cimiento histórico tiene que ser indígena. Su eje descansará quizá en la piedra andina, mejor que en la arcilla costeña.

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI,

Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, 1928

La luz se hizo sombra
y nació el indio,
La puna se hizo hombre
y nació el indio,
Prisionero en tu suelo
indio cautivo,
sin luz en la mirada
indio sombrío,
Ayer montaña
hoy solo escombro,
hierve mi entraña
cuando lo nombro,
Serás otra vez montaña
y habrá fulgor en tus ojos,
Tu risa oiré,
y feliz serás
y feliz seré.

ALICIA MAGUIÑA, letra de Indio, 1963

Prólogo a esta edición

Publicado originalmente en inglés, Inventing Indigenism. Francisco Laso's Image of Modern Peru aparece ahora en castellano con el título La invención del indio. Francisco Laso y la imagen del Perú moderno . Pienso que puede ser útil repasar las implicancias de lo que ha cambiado y de lo que se ha mantenido con esa traducción, pues las palabras varían siempre en función del contexto.

El título conserva la idea de invención, que tiene la ventaja de describir un quiebre, pero también el problema de sugerir la creación ex nihilo de un concepto marcado más bien por una larga historia. He intentado demostrar que hay un claro hilo de continuidad entre las viejas imágenes coloniales y sus reinvenciones republicanas. Ciertos tópicos sobre el indio que se repiten con insistencia en el siglo XIX pueden rastrearse incluso hasta el proceso de la conquista. Pero no todo es "colonial" en el sentido en que hoy se abusa del término para evocar un discurso monolítico y desprovisto de historicidad. "Invención" permite enfatizar la profundidad de los cambios que se operan, para insistir en la ruptura semántica que recompone esos viejos discursos en la formación de algo nuevo.

Ese concepto moderno del "indio"—de lo indio— es el eje que atraviesa el libro y es el término que ahora figura en el título en castellano, reemplazando al concepto de indigenismo. El cambio que implica la suplantación de un término por otro es menos sustantivo de lo que aparenta pues, como argumento aquí, el indigenismo moderno es un discurso que nace con la resignificación del concepto del indio. El discurso y su objeto son indesligables.

Podría cuestionarse que el término "imagen" vaya en singular, cuando lo cierto es que no hay una sino muchas imágenes del país. Al mismo tiempo, resulta indudable que existe una narrativa dominante, que es la que se impuso y la que determina hasta hoy los discursos sobre la nación. La

imagen del Perú de la que trata este libro es esa figuración hegemónica que se mantuvo vigente a lo largo del siglo XX, a pesar de las muchas voces que la cuestionaron y que intentaron reconfigurarla. Persiste de muchas formas hasta hoy, cuando algunas de sus narrativas han perdido ya gran parte de su credibilidad.

El otro término crítico en el título es el de "moderno", que se mantiene frente al concepto de "republicano", que es el que comúnmente se aplica a los estudios dedicados al siglo XIX en el Perú. Ese uso contribuye a cerrar el periodo sobre sí mismo, como si se tratara de un momento anterior a la modernidad, demasiado distante de todo aquello que hoy conocemos. Pero el siglo XIX es en realidad, aún hoy, la antesala de nuestro presente. He querido insistir en esa idea y a la vez preservar el efecto de choque que inevitablemente causa la confrontación sobre la tapa del libro de la palabra "moderno" con la imagen de un hombre en traje tradicional que sostiene un objeto antiguo. No hay nada evidente en esa fórmula que incorpora la tradición a la modernidad. Espero que este trabajo pueda contribuir a ver este periodo como algo más que ese momento en que las posibilidades de la nación se perdieron, para pensarlo como una bisagra que articula los cambios y continuidades que definen la modernidad.

Finalmente, están Francisco Laso y la pregunta por el lugar que ocupa en este libro, centrado en la discusión de la historia de los discursos del indigenismo moderno y de la formación nacional. Solo puedo decir que su obra guía y conduce toda la argumentación, que sin su trabajo difícilmente habría podido identificar los hilos que tejen esas tempranas imágenes de nación. Laso logró ir mucho más allá que otros intelectuales de su generación en su intento por pensar críticamente la sociedad peruana, por proyectar una alternativa de nación, aunque esas posibilidades que imaginó estuvieran a la vez determinadas por ciertas condiciones y límites que no podría haber trascendido. Desde la perspectiva que nos da el paso del tiempo, es posible entender que sus pinturas no le pertenecen, que tienen vida propia, más allá de sus intenciones y de su tiempo. Aún así, Laso queda en todo lo que sus obras hicieron posible y en la potencia de sus argumentos visuales, que se preservan en esas imágenes y que nos interpelan hasta hoy.

Agradecimientos

Emprender la traducción de un texto propio escrito en otro idioma es tarea más dura y compleja que la de traducir un texto ajeno. Entre otras razones, lo es porque resulta difícil no caer en el impulso de reescribir, de añadir o de introducir cambios. Salvo por alguna que otra breve precisión de ideas y unos muy pocos agregados de citas y evidencias a pie de página que confirman o profundizan los argumentos, he logrado resistirme a esa tentación.

En el proceso de traducción, Martín Oyata me acompañó generosamente en la revisión y corrección del manuscrito, en un diálogo que ha contribuido a que la escritura fluya por los cauces del castellano antes que los de inglés. Asumo, sin embargo, plena responsabilidad por la traducción.

Quiero agradecer a Kerry Webb en la University of Texas Press por su disposición para llevar el texto al castellano y, muy especialmente, a Raúl Asensio, director del Fondo Editorial del Instituto de Estudios Peruanos, por su interés en este libro y por el profesionalismo de su equipo en el proceso de producción.

Prólogo a la edición en inglés

A fines de la década de 1970, el Habitante de las cordilleras del Perú de Francisco Laso aparecía a diario, fugaz y puntualmente, al mediodía y a la medianoche, en la pantalla del televisor, entre otras imágenes que se sucedían al ritmo del himno nacional. Así conocí yo ese cuadro, como parte de una rutina que se ajustaba a la retórica intensamente nacionalista de esos años. La imagen encajaba perfectamente con el guion: el indio y la nación eran uno. Ese momento no marcaba en realidad la realización del indigenismo, sino su culminación —y el comienzo de su declive—. En los años siguientes, el cuadro de Laso desaparecería del escenario público, escondido en los depósitos de las colecciones municipales y desplazado del discurso público por un nuevo paradigma nacional que puso en la mira a la población urbana. La figura del indio que durante décadas había dominado el imaginario nacional peruano comenzó a desmoronarse. De pronto aparecía como un objeto que podía ser sometido a análisis, diseccionado y expuesto como el artefacto ideológico que los discursos oficiales habían ido naturalizando en nuestras mentes al compás del himno nacional.

Muchas cosas se deshicieron en los tiempos convulsionados que vendrían con las décadas siguientes. A principios de los años noventa, cuando comencé mi investigación para este libro, los temas que estudiaba parecían seguir determinando el tejido de la sociedad peruana, su imaginario y las narrativas que daban forma a una cultura común. Ese ya no es del todo el caso ahora que esa vieja tesis, bastante transformada y actualizada, se publica como libro. Y aunque la figura del indio pasaría entonces a un segundo plano, seguiría teniendo un peso gravitante en el imaginario nacional.

Este texto ha sido escrito en diferentes momentos a lo largo de muchos años. Originalmente presentado en 1995 como tesis de doctorado para la Universidad de Texas, en Austin, debí dejarlo de lado durante el largo tiempo que trabajé en el Museo de Arte de Lima, para finalmente concluirlo

cuando tuve la oportunidad de dedicarme de forma sostenida a la investigación gracias a la beca Simón Bolívar del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge. El tiempo transcurrido entre la redacción de la tesis y la conclusión del libro amplía necesariamente la lista de personas e instituciones con las que tengo una deuda de agradecimiento.

Este proyecto se gestó en un momento en el que la historia del arte experimentaba importantes transformaciones. Estoy especialmente agradecida con Nicholas Mirzoeff y Richard Shiff, de la Universidad de Texas, en Austin, por sugerir vías hacia una historia del arte más compleja y descentrada. Mi trabajo ha intentado además tender puentes entre disciplinas, especialmente salvar la brecha que a menudo separa la historia del arte de las perspectivas que guían la escritura histórica. Este propósito definió el proyecto desde su inicio. Aunque fue presentado en el Departamento de Historia del Arte, donde Jacqueline Barnitz generosamente supervisó mi investigación, el proyecto también encontró apoyo en el Departamento de Historia, en donde Susan Deans-Smith me introdujo en la disciplina y me dio una amplia perspectiva regional sobre los estudios latinoamericanos. Su orientación fue importante entonces, como lo ha sido su constante amistad y estímulo a lo largo de los años.

La mayor parte del trabajo con fuentes primarias para este proyecto se llevó a cabo a inicios de la década de 1990. Entonces pude estudiar la importante colección de dibujos y pinturas de Laso en el Museo de Arte de Lima gracias al apoyo incondicional de su directora, Cecilia Alayza. En años más recientes, el equipo de registro dirigido por Pilar Ríos me ha prestado generosamente su apoyo para obtener imágenes e información sobre las obras en las colecciones del museo. También agradezco al personal de la Biblioteca Nacional; el Archivo General de la Nación; el Centro de Estudios Histórico Militares; el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú; el Instituto Riva-Agüero y la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Los dibujos y pinturas en manos privadas fueron accesibles gracias a los muchos amigos —entre ellos Carmen Banchero, Leonie Roca, Arnaldo Mera, José Ignacio Peña y Gonzalo Rodríguez Larraín— que me abrieron puertas y orientaron mis búsquedas en la dirección correcta. En una época en que la obtención de imágenes era más

difícil que en la actual era digital, el siempre generoso apoyo de Daniel Giannoni fue crucial. Su archivo ha servido de base para muchos proyectos y sigue siendo un recurso indispensable para los historiadores del arte. Mirko Lauer compartió conmigo su colección de raros recortes de prensa, aunque mi deuda con él se extiende más bien a sus primeros trabajos sobre el arte peruano y el indigenismo, que fueron una inspiración central para este proyecto.

Lamentablemente, muchos de los que apoyaron decisivamente mis primeras investigaciones fallecieron ya. Juan Manuel Ugarte Eléspuru tuvo la amabilidad de compartir su importante archivo familiar, así como la documentación reunida mientras escribía la que sigue siendo la biografía más completa de Francisco Laso. Félix Denegri Luna me permitió pasar largas tardes de trabajo en su excepcional biblioteca, ahora preservada en el Instituto Riva-Agüero.

La Universidad de Texas, en Austin, proporcionó fondos para las etapas iniciales de este proyecto a través de la beca presidencial Marian Royal Kazen Endowed Scholarship in Art y del Fondo de la Asociación de Decanos. La investigación posterior fue posible gracias a becas de la Fundación Getty, del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Estoy especialmente agradecida con Kerry Webb y con su equipo en The University of Texas Press por su apoyo en llevar el manuscrito en inglés a su forma final.

Este libro es el producto de conversaciones sostenidas con muchos generosos y excepcionales amigos. Cuando comencé a trabajar en mi tesis, el siglo XIX peruano era todavía un tema en gran medida inexplorado. Luis Eduardo Wuffarden me ayudó entonces generosamente, guiándome a través de las fuentes e introduciéndome a artistas y obras que entonces eran prácticamente desconocidos. Algunos años más tarde, Ricardo Kusunoki Rodríguez se unió a nosotros en el estudio sobre el arte del periodo, aportando nuevas perspectivas a nuestras conversaciones y a los numerosos proyectos que emprendimos juntos. He aprendido mucho de ellos.

Tengo una deuda de gratitud con Rita Eder, de la Universidad Nacional Autónoma de México, y con Joan Weinstein, de la Fundación Getty, por el

espacio que crearon para el intercambio regional a través de la serie de seminarios “Los Estudios de Arte desde América Latina” (1996-2003). Fue un privilegio formar parte de esas conversaciones con colegas historiadores del arte, especialmente con quienes estudian el siglo XIX, entre ellos Roberto Amigo, Jaime Cuadriello, Laura Malosetti, Ana María de Moraes Belluzzo, Fausto Ramírez y Angélica Velázquez. Ha sido también enriquecedor haber tenido la oportunidad de discutir muchos de los temas tratados en este libro con amigos que han contribuido significativamente a ampliar el alcance y la profundidad de la historiografía peruana, especialmente Thomas B. F. Cummins, Juan Carlos Estenssoro, César Itier y Cecilia Méndez. Con el tiempo, el intercambio con colegas que estudian otros periodos y temas, como José Carlos de la Puente Luna, Vered Engelhard, Javier Flores Espinoza, Nicole Fourtané, Stefanie Gänger, Mijail Mitrovic, Elena Phipps y Gabriela Rangel, entre tantos otros, ha contribuido a ampliar mis perspectivas. Debo un agradecimiento especial a Beverly Adams, cuya amistad ha acompañado el extenso periodo durante el cual el proyecto se convirtió en tesis y luego en libro, y a Gabriela Ramos, que ha seguido y apoyado este trabajo durante un cuarto de siglo y ha contribuido generosa —y muy críticamente— a hacerlo realidad. Sin su estímulo a lo largo de los años, este libro no habría podido concluirse. Espero que mi familia y mis amigos, especialmente Lucía García de Polavieja, Jimena González, Rocío Merino, Carmen Serra y Martha Zegarra, puedan reconocer lo importante que han sido en el proceso de escribir este libro.

Introducción

No siempre es posible rastrear el momento fundacional de un discurso hasta llegar a una imagen precisa, como vemos materializarse por primera vez el indigenismo moderno en el Habitante de las cordilleras del Perú (1855) de Francisco Laso. 1 En su contundente sencillez, el cuadro fija visualmente la transformación más significativa que haya afectado al concepto del indio desde la conquista española en el siglo XVI. El indio irrumpe aquí, a la vez, como ideal cultural y objeto visual, un icono de autenticidad que, en distintos momentos a partir de entonces, llegará a convertirse en la piedra angular de los nacionalismos andinos. 2

Este libro estudia las condiciones de posibilidad y las estructuras retóricas del indigenismo moderno. Intenta reconstruir el surgimiento simultáneo del discurso y de su objeto, el uno ligado inextricablemente al otro. Y aunque abarca un amplio campo de textos e imágenes, se centra fundamentalmente en la obra de Laso (Tacna, 1823-San Mateo, 1869), uno de los artistas más complejos del siglo XIX. Hay muchas razones detrás de este enfoque, entre ellas la poderosa relevancia y la radical modernidad de sus obras. Pocos entre sus contemporáneos —y pienso aquí en un contexto internacional más amplio— se comprometieron tan intensamente con la pintura como proyecto intelectual o como instrumento para la constitución activa de un imaginario colectivo. Sus obras incorporan las posibilidades descriptivas y alegóricas de la pintura a una estrategia que busca hacer visibles conceptos complejos. En un puñado de imágenes notables figuró ideas que serían cruciales para la definición del Perú moderno.

Figura 1. Francisco Laso, Habitante de las cordilleras del Perú, 1855. Óleo sobre tela, 145 x 90 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Municipalidad Metropolitana de Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

Laso intentó vislumbrar las posibilidades de una nación concebida desde su origen como un cuerpo heterogéneo destinado al fracaso, una sociedad en la cual la población indígena es percibida como un elemento de diferencia que debe ser idealizado a distancia o incorporado y disuelto. En su breve pero preciso libro sobre el indigenismo, Henri Favre resumió estas contradicciones, definiendo al indio como una demostración de la imposibilidad de la nación y como su fundamento, a la vez un “pueblo” idealizado y una etnia “condenada a ser abolida en la sociedad”, al tiempo que impregnaba el imaginario colectivo con su “especificidad irreductible”.3

La aparición de la imagen moderna del indio —en singular y en masculino— estuvo intrínsecamente ligada a una definición cultural de la nación que, contra los relatos usuales que sitúan su aparición a principios del siglo XX, surgió mucho antes. El indio no quedó, como algunos autores han propuesto, temporalmente relegado a un pasado lejano, sino que estuvo también firmemente anclado en el presente.4 En el campo de las artes visuales, el estudio pionero de Stacie Widdifield sobre la pintura mexicana del siglo XIX sugería ya la naturaleza cambiante del concepto.5 Pero como propongo aquí, el indigenismo transformó profundamente los términos tanto del patriotismo criollo como de la comunidad nacional que se había forjado en términos contractuales y políticos en el momento de la independencia. Invirtiendo la conocida fórmula de Ernest Gellner, se podría decir que en América Latina las naciones engendraron nacionalidades, y no al revés.6 La generación de Laso cumplió un papel clave en este proceso al dotar al Estado-nación de nuevos significados, en diálogo y tensión con la premisa cada vez más extendida de un pueblo unido por una genealogía, una historia y una cultura comunes. Fue este paradigma de la nación como expresión de una cultura original y autónoma el que estableció las condiciones para la definición tanto del concepto moderno de lo indio como del discurso que lo forjó.7

Hoy quizá todo esto puede parecer evidente. Se olvida que la aparición del concepto del indio (y de lo indio) marcó una ruptura decisiva en una larga historia de representaciones. Es precisamente la definición más común del indigenismo, aquella que lo caracteriza como la vindicación social y política de las poblaciones indígenas, lo que impide distinguir la especificidad de sus variantes modernas. Los discursos en defensa del indígena se remontan al siglo XVI, a la argumentación comprometida del dominico Bartolomé de Las Casas e incluso a las leyes tutelares españolas.8 En el contexto de esta continuidad, la literatura ha diferenciado el indigenismo moderno por su compromiso político, su intensidad y su mayor alcance. Las aproximaciones usuales narran la historia de la formación de discursos nacionales discriminatorios que se ven cuestionados con el surgimiento de un indigenismo ilustrado.9 Los estudios literarios han distinguido además entre una visión sentimental y exotizante que dominaría en el siglo XIX y posiciones más realistas y políticamente comprometidas de indigenismos posteriores.10 Las narrativas de la historia del arte siguen el mismo guion, un relato teleológico de representaciones cada vez más realistas que reflejan un creciente interés por el indio, un despertar gradual a un concepto que se

mantiene constante e inmutable a lo largo del tiempo. Lo que aquí sostengo, por el contrario, es que el auge del indigenismo moderno marca una ruptura mayor, que afecta y transforma radicalmente el concepto mismo de lo indio.

Relaciono este fundamental cambio de paradigmas con otra transformación mayor: la aparición del concepto moderno de cultura.11 El indio que aparece en la pintura de Laso no es un sujeto estable cuyos orígenes se remontan a la conquista, sino una nueva construcción que surge de los discursos culturales de la modernidad. Es una figura de autenticidad que suscita un "anhelo peculiar, a la vez moderno y antimoderno" que, como ha afirmado Regina Bendix, busca "recuperar una esencia cuya pérdida solo se realiza a través de la modernidad y cuya recuperación solo es factible a través de métodos y sentimientos creados en la modernidad".12 En la región andina, la desaparición de la cultura indígena no sería sino la proyección de una pérdida: la siempre lejana y diferida pero inevitable realización del ideal de una modernización homogeneizadora. Al mismo tiempo, sin embargo, la idea de una cultura indígena sería fundamental para los discursos de los nacionalismos etnolingüísticos modernos, de modo que esa pérdida —por imaginaria que fuera— sería compensada por un indio ideal, un concepto casi sin conexión con la población indígena, concebido y entendido como representación. El eje de mi argumento es, precisamente, que el "indio" no es un término sintético que designe una realidad compleja, ni simplemente el sinónimo de un grupo étnico; es una figura de lo autóctono que emerge de los discursos de las élites y adquiere vida propia como una categoría en torno a la cual se reorganizan y reagrupan los discursos acerca de la nación.13

Esta construcción produjo una forma de identificación nacional que sería paradójicamente promovida por quienes no se identifican a sí mismos como indios. Una singular fotografía de Laso vestido con poncho y chullo habla de esa puesta en escena de la identidad como instancia fundacional en una larga historia de no indios "jugando a ser indios".14 Vestirse con las ropas del otro apunta a un horizonte de deseo en el que el anhelo se fija en objetos culturales; posar con ellos para la cámara es hacer alarde del propio gesto de una manera que no revela intención de engaño, ningún propósito más allá de enfatizar y figurar la diferencia como efecto de la empatía. El indio vuelve a su origen en los imaginarios criollos de la alteridad.

El autorretrato de Laso proyecta su altruismo al tiempo que objetiviza lo indio a través de determinados rasgos materiales. El indio se convierte aquí en un emblema de cultura. Al igual que su Habitante de las cordilleras del Perú, esa imagen de Laso condensa los elementos esenciales del indigenismo moderno como narrativa cultural, que se entrelaza y superpone a las reivindicaciones sociales y políticas de la población indígena, pero que se mantiene como un discurso relativamente autónomo, estructurado por una lógica propia. La comprensión de la cultura como un espíritu trascendente y una esencia inmutable que surgió en este periodo situó, en efecto, al indigenismo en una esfera independiente que podía coexistir con otros campos y participar en ellos, pero que, en última instancia, obedecía otras reglas.15 En lugar de marcar etapas sucesivas en una trayectoria histórica singular, lo cultural y lo económico o político se definieron como ámbitos diferenciados del discurso y de la práctica, y esta separación ideológica ha determinado hasta el presente las disciplinas académicas, las instituciones y las políticas relacionadas con las poblaciones indígenas del Perú.16

Figura 2. Fotógrafo anónimo, Francisco Laso en traje indígena, ca. 1857-1865. Impresión en papel albuminado sobre cartón, 21,1 x 24,2 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V 2.11-52. Fotografía: Daniel Giannoni.

El indio como paradigma cultural transformó, pero no sustituyó, las ideas de diferencia del periodo colonial.17 Configurado visualmente como y a través de un cuerpo, se basaba en nociones de herencia y linaje que sentaron las bases de sutiles argumentos genealógicos, históricos y geográficos. Esta compleja figura no se componía únicamente de conceptos culturales; era un objeto moldeado por ideas raciales coloniales, pero lo suficientemente adaptable como para incorporar las narrativas científicas que surgieron a fines del siglo XVIII y se consolidaron rápidamente a escala global. Mi

aproximación a esta versátil figura de alteridad se basa en la perspectiva crítica de David Theo Goldberg, que desmonta las distinciones arbitrarias entre cultura y biología que hasta hace poco enmarcaban los debates sobre la raza y llevaban a pasar por alto sus múltiples facetas, siempre flexibles y cambiantes.18 La población indígena se convirtió en un objeto tanto de deseo como de discriminación precisamente a través de discursos que fijaban la diferencia dentro de una densa red de marcos disciplinarios y estrategias retóricas.

El indio como concepto etno-racial —es decir, como categoría compleja marcada por la mutua determinación de los términos que incorpora— desafía los relatos que simplifican y reducen la etnicidad a la cultura y la raza a la biología.19 Así concebido, añade un matiz a las narrativas usuales, resumidas por Deborah Poole, quien analiza la transición en el pensamiento racialista del siglo XIX “desde el viejo paradigma genealógico o histórico de tipos raciales, hacia el nuevo discurso objetivador”, basado en “características biológicas”.20 Es cierto que la idea de raza quedó cada vez más atrapada en los argumentos de la ciencia y la biología, pero no siempre se reconoce que la noción de una esencia racial corporizada cobró aún más fuerza con el surgimiento de nuevas ideas acerca de la diferencia cultural. Robert Young ha examinado cómo las formas de racialización marcaron y transformaron profundamente los discursos culturales europeos en el siglo XIX.21 La difusión y persistencia de esos discursos en el contexto andino se revela en el sutil análisis crítico de Marisol de la Cadena sobre las formas como los indigenistas cuzqueños del siglo XX desplegaron la cultura para producir una figura de exclusión en la que la raza solo fue “silenciada en términos retóricos”.22 Sugiero, además, que el concepto moderno de cultura emerge como la matriz determinante, aunque en gran medida invisible, detrás de los cambios centrales del periodo.

Aunque no siempre identificada por su nombre, la cultura emerge como un discurso profundamente racializado a través de dos conceptos distintos, interrelacionados y por lo general enfrentados: el de la cultura como cultivación, como instrucción elevada que convierte las particularidades de la cultura burguesa internacional en el modelo universal de un proceso civilizatorio mayor, y el de la cultura como diversidad, que idealiza la diferencia.23 Definido por esta última acepción a través de un campo cultural ligado a la primera definición, el indigenismo se estructuró a través

de las antinomias asimétricas de tradición y modernidad, pasado y presente, lo vernáculo y lo cosmopolita, lo oral y lo escrito, que Richard Bauman y Charles L. Briggs han propuesto como marco operativo de la modernidad.24 En este contexto, el indigenismo aparece como una manifestación específica de procesos transnacionales más amplios que construyeron alteridades a través de repertorios, prácticas y artefactos culturales densamente racializados. La imagen moderna del indio, en efecto, articuló la compleja transformación de estas estructuras discursivas para forjar lo que en esencia es una construcción cultural del concepto de raza. Este libro intenta comprender cómo surge esa figura en el siglo XIX.

Francisco Laso: una biografía republicana

Un libro sobre el surgimiento del indigenismo pictórico en el Perú del siglo XIX no puede ser sino una monografía sobre la obra de Francisco Laso. Ningún otro artista abordó el tema de manera tan explícita y exhaustiva, tal vez porque ningún otro emprendió con similar determinación el proyecto de construir un imaginario nacional. Su indiscutible posición como figura pionera de la modernidad pictórica en América Latina se sostiene sobre todo en la solidez de su propia obra. Este libro no puede compensar la falta de estudios monográficos; no pretende relatar la vida de Laso ni explorar el amplio corpus de su obra. Las líneas maestras de su biografía fueron establecidas primero por sus amigos y luego desarrolladas en la extensa investigación realizada por José Flores Aráoz cuando organizó la primera retrospectiva de Laso en 1937. A ello se sumaron los estudios biográficos de Juan Manuel Ugarte Eléspuru y, más recientemente, mi propio trabajo sobre los aportes de Laso como escritor y político.25 La cronología incluida al final de este libro ofrece un recuento abreviado de los hechos básicos de su actividad artística, política e intelectual, trazando el esquema de una vida que aún queda por estudiar.26 Son necesarias, sin embargo, algunas palabras para comprender el lugar que Laso ocupa en el panorama más amplio del arte y de la sociedad peruana de mediados del XIX.

Lo primero es que Laso se formó en un contexto privilegiado. Fue hijo de Benito Laso (Arequipa, 1783-Lima, 1862), influyente patriota, jurista, escritor y ministro de Estado que formó parte de la nueva dirigencia nacional compuesta en su mayoría por criollos surgidos de los sectores medios y altos de la sociedad colonial, que llenó el vacío político dejado por la partida masiva de españoles y autoridades virreinales tras la independencia. Su madre, Juana de los Ríos, era hija de un importante oficial del ejército, hacendado y propietario de minas en Puno, cuyo patrimonio parece haber sostenido la fortuna familiar. Tras su temprana muerte en 1830, el matrimonio de Benito Laso con la aristocrática Petronila García Calderón y Crespo contribuyó a consolidar su posición. La infancia de Laso, marcada por los vaivenes de la carrera de su padre en medio de la turbulencia de la temprana república, transcurrió entre Tacna, su lugar de nacimiento, un tiempo de exilio en La Paz, y Arequipa, en donde la familia se estableció brevemente en 1836 antes de fijar su residencia en Lima. Estos movimientos reflejan un patrón más amplio de migración de las élites de las regiones a la capital, un proceso que contribuyó a la centralización de la vida económica y política en Lima y en la costa. Este proceso crucial y poco estudiado es clave para comprender la emergencia de los tempranos discursos nacionales, determinados en gran parte por una creciente distancia entre las élites y las grandes ciudades que hasta entonces habían dominado biografías y trayectorias coloniales.

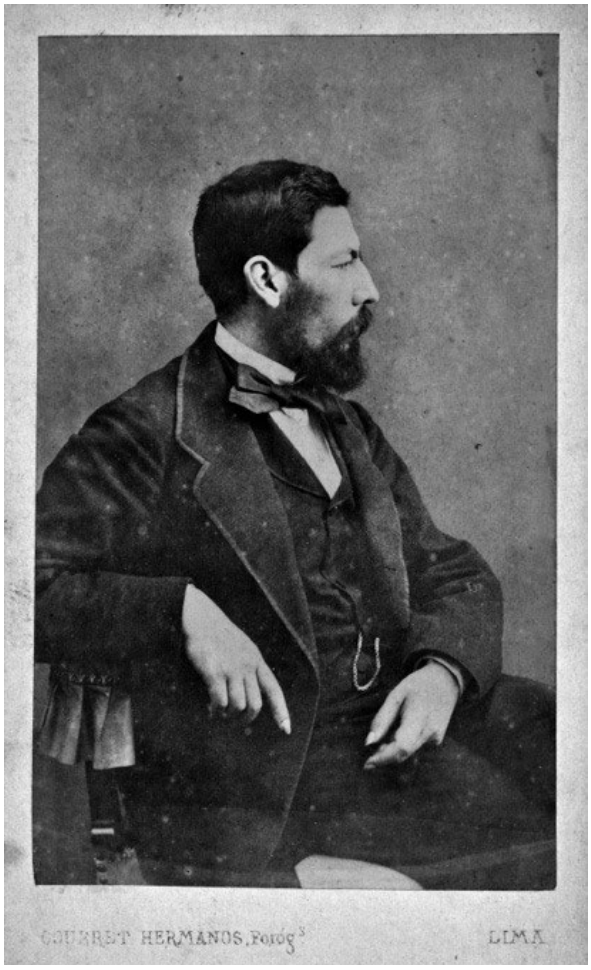


Figura 3. Courret Hermanos, Francisco Laso, ca. 1864. Impresión en papel albuminado, 10,6 x 6,2 cm. Museo de Arte de Lima, 2013.29.15. Fotografía: Daniel Giannoni.

Esta distancia no fue solo espacial. El periodo también generó mayores disparidades sociales y culturales. La biografía de Laso da cuenta de aspectos de ese proceso. Estudió en Lima en la escuela privada de Clemente Noel, mientras tomaba lecciones en la pequeña e improvisada Academia Nacional de Dibujo que primero dirigió el pintor quiteño Francisco Javier Cortés, con quien probablemente llegó a estudiar. Era todavía alumno allí cuando en 1837 el joven aristócrata Ignacio Merino, formado en París con Raymond Quinsac Monvoisin, asumió la dirección de la escuela a su regreso de Europa. Pero esa formación local era insuficiente para satisfacer las

aspiraciones de una generación que buscaba tomar distancia de las tradiciones coloniales y participar en ese mundo cosmopolita que la independencia había prometido abrirle. Al igual que Merino y tantos otros después de él, en 1843 Laso dejó el Perú para completar su formación como pintor en Europa.27 Tras un viaje por España se instaló en París, donde estudió con el pintor suizo Charles Gleyre —cuyo taller se convertiría en uno de los más reconocidos de su tiempo— y realizó la obligada gira por Italia antes de regresar al Perú en 1849. Sus movimientos revelan aspectos clave de los ideales estéticos, la geografía vital y el universo cultural de las élites peruanas, cuya rápida inserción en el sistema capitalista global generó importantes fracturas internas. De hecho, esas nuevas trayectorias cosmopolitas forzaron una ruptura con las tradiciones locales, distanciando a los jóvenes artistas de sus predecesores coloniales, muchos de los cuales seguían activos en Lima. También abrieron una brecha entre los pintores de alto nivel social y sus pares de origen indígena y afrodescendiente que quedaron al margen de los círculos de poder e influencia. La llegada de artistas europeos al Perú y la importación masiva de grabados y libros transformaron rápidamente lo que hasta entonces había sido una sociedad insular. Así, al creciente alejamiento de Lima de los centros regionales se sumó un mayor distanciamiento de los modelos locales, lo que en efecto implicó una importante reconfiguración étnica del campo artístico.28

El desplazamiento de las prácticas y tradiciones coloniales por nuevos discursos profesionales surgidos con la modernización llevó a que el poder se concentrara en torno a una nueva cultura de élite que Laso contribuyó a formar.29 El pintor se convirtió en una figura clave para una generación más joven —integrada, entre otros, por Clemente Althaus, Luis Benjamín Cisneros, Manuel Nicolás Corpancho, Juana Manuela Gorriti, José Arnaldo Márquez, Ricardo Palma y José Casimiro Ulloa— que en las décadas siguientes llegaría a dominar la vida intelectual y política del país. A diferencia de los intelectuales de la generación anterior, organizados esencialmente en torno a salones, ellos salieron de los espacios privados para instalarse en la emergente esfera literaria y política de la capital, un espacio formado en el teatro y en las páginas de periódicos y revistas como El Progreso (1849-1850) y El Semanario de Lima (1848). La mayor parte asumiría posturas liberales en política, pero sus opiniones oscilaban entre el socialismo radical y el liberalismo conservador, por lo que se encontrarían luchando en bandos opuestos durante el ciclo revolucionario de mediados de

la década de 1850. Entre los amigos más cercanos de Laso, Francisco García Calderón, Manuel Pardo y Mariano Ignacio Prado llegarían a la presidencia del Perú; mientras que otros, como José Antonio de Lavalle y Arias de Saavedra, ocuparían destacados cargos ministeriales y diplomáticos. De un modo u otro, como ha señalado Alejandro Losada, todos entraron al servicio del Estado.30 Dieron forma a la burguesía peruana, un grupo heterogéneo formado por grandes y pequeños empresarios, intelectuales ricos y pobres, políticos y funcionarios, todos unidos por su relación con el poder, una cultura cosmopolita compartida y su origen étnico: considerando la elasticidad que el término podía tener en el Perú de mediados del siglo XIX, todos podrían considerarse "blancos".31

De hecho, podría afirmarse que en el siglo XIX se produjo un proceso de "blanqueamiento" de las capas más altas de la sociedad, tanto a través de alianzas familiares con inmigrantes europeos como por medio de procesos de asimilación cultural. Esta transformación, estrechamente ligada a la inserción de la élite en los circuitos burgueses internacionales, estuvo asociada a una clara misión modernizadora.32 Con base en Lima, las élites administraron el auge económico generado a mediados de siglo por la exportación del guano para desplegar el primer esfuerzo consistente por forjar instituciones y conformar un electorado a través de proyectos que iban desde la renovación urbana hasta el apoyo oficial a publicaciones científicas y libros de texto subsidiados por el gobierno. La literatura, la historia, la arqueología y la geografía delimitaron una nueva esfera cultural que surgió para sostener la logística requerida para construir la nación.

La obra de Laso fue fundamental para este proyecto nacional, quizá no tanto por su visibilidad inmediata —limitada por la ausencia de un campo artístico de museos, espacios de exhibición y un público informado— como por el papel consciente y explícito que asumió en la política nacional y en la vida pública. En 1854 ingresó ruidosamente en escena con su breve texto Aguinaldo para las señoras del Perú, una crítica mordaz a las costumbres peruanas que buscó sacudir y en efecto sacudió a la sociedad limeña. Su faceta de escritor se desarrolló aún más a partir de 1859, cuando pasó a integrar la redacción de La Revista de Lima (1859-1863), el foro intelectual más importante de la época. Laso también participó activamente en la política, primero alineándose con la revolución del general Vivanco en Arequipa en 1857 y luego apoyando el golpe de Mariano Ignacio Prado

contra el presidente Juan Antonio Pezet en 1865. En los años siguientes sus actividades políticas desplazarían su trabajo como pintor. En 1866, como funcionario electo de la Municipalidad de Lima, consolidó su base de apoyo político entre los artesanos urbanos al formar con ellos una compañía de bomberos para participar en el Combate del 2 de Mayo contra la flota española en el Callao. Como representante de la capital en el Congreso convocado en 1867 por Prado para redactar una nueva Constitución, apoyó al gobierno participando en la Academia Nacional y en el periódico La Tribuna. Más tarde, como director de la Beneficencia Pública de Lima, luchó activamente contra la devastadora epidemia de fiebre amarilla que asoló la capital en 1868. Al año siguiente, al poco tiempo de haber iniciado una columna semanal de crónica y política para el diario El Nacional, murió a los cuarenta y seis años de una enfermedad desconocida.

En lo que fue una vida relativamente breve, Laso participó en casi todas las iniciativas que su generación puso en marcha para construir las estructuras del Estado-nación. Subrayando la importancia de ese proyecto, este libro busca contribuir a cuestionar una historiografía que ha narrado con insistencia la historia de élites alienadas que le dieron la espalda al país, traicionaron su papel en la forja de la nación y fueron incapaces de establecer las bases ideológicas y económicas del Perú moderno. Según esta versión, esas élites, enriquecidas con la exportación de materias primas, la especulación del guano y el saqueo de las arcas públicas, no alcanzaron a crear la burguesía capitalista que debió conducir la industrialización del país. La derrota ante Chile en la Guerra del Pacífico (1879-1883) se convirtió en el símbolo de esa traición y de su renuncia a la misión histórica que les tocaba cumplir.33

El surgimiento del indigenismo, entendido como la vindicación social y política de la población indígena, ha sido generalmente asociado a esa literatura del desencanto, específicamente a la voz de autores como Manuel González Prada y Clorinda Matto de Turner, quienes buscaron explicar la derrota nacional a partir del supuesto fracaso de las élites.34 Respondieron a su tiempo, a un momento de creciente poder de una burguesía expansiva, cada vez más explícita en su racismo y cada vez más eficiente en su imposición de mecanismos de exclusión.35 Al cuestionar este statu quo, los escritores de posguerra establecieron una ruptura con el pasado inmediato que silenció reivindicaciones anteriores de la población indígena. Lo cierto,

sin embargo, es que, a pesar de los matices introducidos por el positivismo y el anarquismo, los indigenismos de fines del siglo XIX de hecho perpetuaron discursos más antiguos, repitiendo en gran medida los argumentos de la generación anterior.36 El giro reciente hacia los estudios culturales en una historiografía que ha mostrado escaso interés por el estudio del arte, la literatura y la cultura visual ha sido insuficiente para valorar adecuadamente las imágenes nacionales que la generación de Laso contribuyó a construir, y que sustentarían la expansión del indigenismo como movimiento a principios del siglo XX. Si bien es cierto que no todas estas ideas se impusieron inmediatamente en el imaginario colectivo, la idea dicotómica de la nación y la revaloración de la cultura indígena ya determinaban desde entonces los discursos de las élites progresistas. El auge de la cultura de masas a inicios de siglo XX conseguiría fijarlas en el imaginario nacional.

Laso no tuvo seguidores. En el último tercio del siglo, el campo artístico vería la muerte prematura de las principales figuras de la primera generación de pintores modernos, así como la emigración de los artistas más jóvenes y de mayor talento. La devastación económica ocasionada por la guerra agravó esta crisis, que finalmente se resolvería con la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1919. Solo entonces surgiría el indigenismo como movimiento pictórico de gran alcance, apoyado en el auge de los nacionalismos etnolingüísticos y en la consolidación de complejos procesos sociales y políticos. Aunque enmarcadas en los gestos rupturistas de la modernidad, las formas que adoptó esta nueva vindicación de lo indio debían tanto a la obra precursora de Laso como a las estructuras discursivas que su generación construyó.

Este libro se inscribe así en un esfuerzo mayor de reconceptualización del periodo que ha sido desarrollado durante las últimas décadas por los trabajos de Carlos Aguirre, Paul Gootenberg, Brooke Larson, Florencia Mallon, Carmen McEvoy, Cecilia Méndez, Víctor Peralta, Deborah Poole, Mark Thurner y Charles Walker —entre otros procedentes de diversas disciplinas y perspectivas— que han puesto en evidencia que una “herencia colonial”, vagamente definida, no puede explicar el desarrollo de la modernidad en la región andina. Las pinturas de Laso constituyen un capítulo crítico aunque aún no debidamente reconocido de esa historia, tan concreto y ciertamente tan influyente como otros proyectos explícitamente concebidos para dar forma material a la nación, desde el Diccionario de legislación peruana de

Francisco García Calderón, el Atlas geográfico del Perú de Mariano Felipe Paz Soldán y los múltiples proyectos estadísticos y editoriales de Manuel Atanasio Fuentes, hasta la construcción de ferrocarriles y los planes para la transformación del perfil urbano y estético de la capital en la era del guano.37 La generación de Laso sentó las bases conceptuales de la nación; su influencia sobre las ideas y su arraigo en el imaginario colectivo confirman su enorme impacto.

Los imaginarios nacionales del indigenismo

El Habitante de las cordilleras del Perú de Laso construyó la imagen del indio. Esa figura de alteridad encarnaba la nación. Su presentación junto a otro cuadro, el retrato del conquistador Gonzalo Pizarro, le adjudicaba un lugar específico en un esquema más amplio, en el cual el indio emerge como un término claramente relacional en una compleja configuración de la idea de nación. A esa obra fundacional, que estudiamos en mayor detalle en el primer capítulo de este libro, le siguió una secuencia de imágenes emblemáticas: Las tres razas, La lavandera, El entierro del cura, Santa Rosa de Lima y la serie de las Pascanas, todas ellas pintadas en el transcurso de la larga década que se cierra con la muerte de Laso en 1869. En conjunto, estos cuadros por primera vez formulan, de manera explícita y coherente, la imagen del Perú que forma el eje de este libro, pensado como un estudio de imágenes antes que de la nación misma, de la construcción de la nación más que del nacionalismo.38

Figura 4. Francisco Laso, Retrato de Gonzalo Pizarro, ca. 1854. Óleo sobre tela, 79,5 x 71 cm. Cortesía del Museo Central, Banco Central de Reserva del Perú, Lima (PO-024). Fotografía: Daniel Giannoni.

La figuración del Perú que Laso formó suponía la redefinición de complejos conceptos etno-raciales. Términos como “indio”, “criollo” o “mestizo”, que tienen una larga historia colonial, fueron redefinidos como categorías culturales durante el siglo XIX. No pueden estudiarse de forma aislada porque forman parte de un complejo sistema de representación precisamente por su posición en un campo relacional más amplio que opone los unos a los otros.39 Aunque son artefactos del discurso letrado, estos términos no están desvinculados de la experiencia cotidiana ni de contextos sociales específicos. Reconozco las circunstancias históricas en las que, y a través de

las cuales, se definieron, pero subrayo también su arbitrariedad y su distancia con respecto a los procesos sociopolíticos del periodo. Sigo la historia de estos conceptos tal y como surgieron en el campo discursivo, en lugar de concentrarme en las poblaciones que designan o en el uso que se les dio para establecer identidades individuales o colectivas. Así, el término "indio" puede referirse, pero no inevitablemente, a la población indígena; "criollo" evoca, aunque no necesariamente designa, a las élites urbanas de ascendencia europea; "negro" es solo una etiqueta abstracta para designar a sujetos afrodescendientes; y "mestizo" es una categoría quizá menos directamente relacionada con personas de origen mixto. Lo que está en juego no son solo las diferencias —y, en concreto, tampoco la distancia— que separa a estos términos de sus referentes, sino cómo se vieron alterados, cómo los límites conceptuales de la nación y las nuevas geometrías del poder los reconfiguraron, desvinculándolos de sus etimologías e historias de significación para insertarlos en nuevas construcciones.

No solo cambiaron sus significados. Estos términos adquieren visibilidad como objetos reificados del discurso a través del impacto ampliado de palabras e imágenes.40 En la medida en que adquirieron forma material, asumieron también nuevas funciones. En toda América Latina, a principios del siglo XIX surgió una retórica descriptiva en el costumbrismo literario y visual que generó una fuerte ruptura con las tradiciones textuales y visuales previas, tanto en la naturaleza como en el alcance de las imágenes. Fue entonces cuando el gaucho argentino, el huaso chileno, el llanero venezolano, el charro mexicano y la china poblana emergieron gradualmente de entre una masa de imágenes supuestamente descriptivas para asumir la función de símbolos nacionales, encarnaciones de los rasgos que distinguían e identificaban a nuevas etnias imaginarias. Surgieron como objetivaciones visuales de la autoctonía y de la alteridad, paradójicamente apropiadas para representar a naciones en las que los criollos ejercían el poder.41

El indio fue uno de esos objetos culturales que adquirió un estatus privilegiado en la articulación del discurso nacional. Y, aunque es el tema central de este libro, no es posible estudiar la categoría sin discutir los demás términos que anclaron y definieron el imaginario social. "Criollo" es un caso ejemplar. Aunque no existe propiamente una historia de esta categoría moderna, en el curso de este libro intentaré sugerir algunas ideas para evaluar su significado histórico.42 En ciertos contextos, Laso podría ser

considerado “criollo”, término que, en su forma más simple y reduccionista, refiere a los descendientes de los españoles en América. Pero, si bien subraya la ascendencia europea, la categoría admite una gama más amplia de ideas y de gradaciones étnicas. Es una figura enmarcada tanto por el pensamiento racialista como por los temores racistas. Los linajes criollos fueron permanentemente cuestionados desde el primer momento de la conquista, puestos siempre bajo la sospecha de estar manchados de sangre indígena o africana.43 A mediados del siglo XIX, el término adquirió la densidad de un objeto cultural —el criollismo— a través de nuevos estereotipos y asociaciones que las pinturas y textos de Laso contribuyeron a fijar.44 Concebida como la evocación nostálgica del legado español, la idea criolla fue elaborada por los intelectuales urbanos de la generación de Laso, quienes, sin embargo, intentarían tomar distancia de los estereotipos negativos asociados a la categoría que ellos mismos habían contribuido a formar. Eso explica que criollo no sea aquí siempre sinónimo de las élites limeñas, cuya identidad como clase intelectual moderna emergió específicamente en diálogo y en oposición a esta cultura criolla, atada al pasado colonial que pretendían superar. Con el surgimiento del criollismo como construcción cultural, el significado del término “criollo” se vio profundamente alterado. Se convirtió en una especie de categoría étnica, un artefacto complejo con el que las élites podían identificarse o del que podían tomar distancia. El término también quedó estrechamente asociado a la población afrodescendiente y a la plebe urbana, grupos que fueron subsumidos como parte central de la identidad criolla, definida en última instancia en contraposición al indio, su pareja dialéctica, el otro que entonces pasó a conferirle sentido.

El indigenismo surgió como parte de una visión dualista de la nación, imaginada a través de una serie de oposiciones entre los polos contrastantes del indio y del criollo, dualismo que da origen, como sugiere Antonio Cornejo Polar, a una serie de oposiciones entre la sierra y la costa, la tradición y la modernidad, el pasado y el presente.45 Este dualismo determinó completamente el imaginario nacional. Fue el fundamento común de las perspectivas aparentemente opuestas de indianistas e hispanistas, e incluso afectó la comprensión de la geografía del país, cargándola de contenido simbólico. La configuración ideológica de la geografía nacional fue central en los proyectos de las élites, como ocurrió en toda América Latina durante este periodo.46 Benjamin Orlove ha descrito incisivamente

los fundamentos de las “imágenes de orden” que han organizado la geografía peruana en una división imaginaria tripartita de regiones naturales —la costa, los Andes y la Amazonia— a través de la cual el país ha sido tradicionalmente representado.47 En los términos del nacionalismo cultural, es significativo que la cuenca amazónica sea figurada como una zona fronteriza y vacía, un espacio natural marcado precisamente por la ausencia de cultura, lo que explica que, en última instancia, en el horizonte cultural del Perú moderno, únicamente la costa y la sierra hayan operado como polos estructurantes del dualismo nacional.

Las connotaciones y las implicancias políticas de lo indio y lo criollo cambiaron significativamente desde mediados del siglo XIX; la composición social de la nación también cambió, pero esta arquitectura dicotómica permaneció intacta. Aparece formulada visualmente en el catálogo que el pintor José Sabogal diseñó en 1919 para su primera exposición en Lima, considerada como un hito fundacional del indigenismo pictórico del siglo XX. En la portada aparece una potente imagen de la cultura andina figurada a través de la confluencia del pasado y el presente, de paisajes serranos y diseños neoincaicos, mientras que la figura más convencional de la tapada, símbolo tradicional de la Lima criolla, queda relegada a la contraportada. El catálogo ofrece una síntesis de la nación a través del contraste entre un polo andino —viril, moderno y dinámico— y un elemento femenino y débil, descrito en un lenguaje tradicional y asociado al pasado. Esta oposición aparece también en la obra de José Carlos Mariátegui, quien en sus Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928) contrapone un tipo costeño, descrito como un “demos blando, sensual y azucarado”, carente de “consistencia y originalidad”, al indio como símbolo de la raza autóctona, que no solo “representa un tipo, un tema, un motivo, un personaje”, sino también “un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu”.48 La fuerza simbólica de la nación se funda en la cultura indígena, convertida en una suerte de fetiche que compensa la insuficiencia criolla.

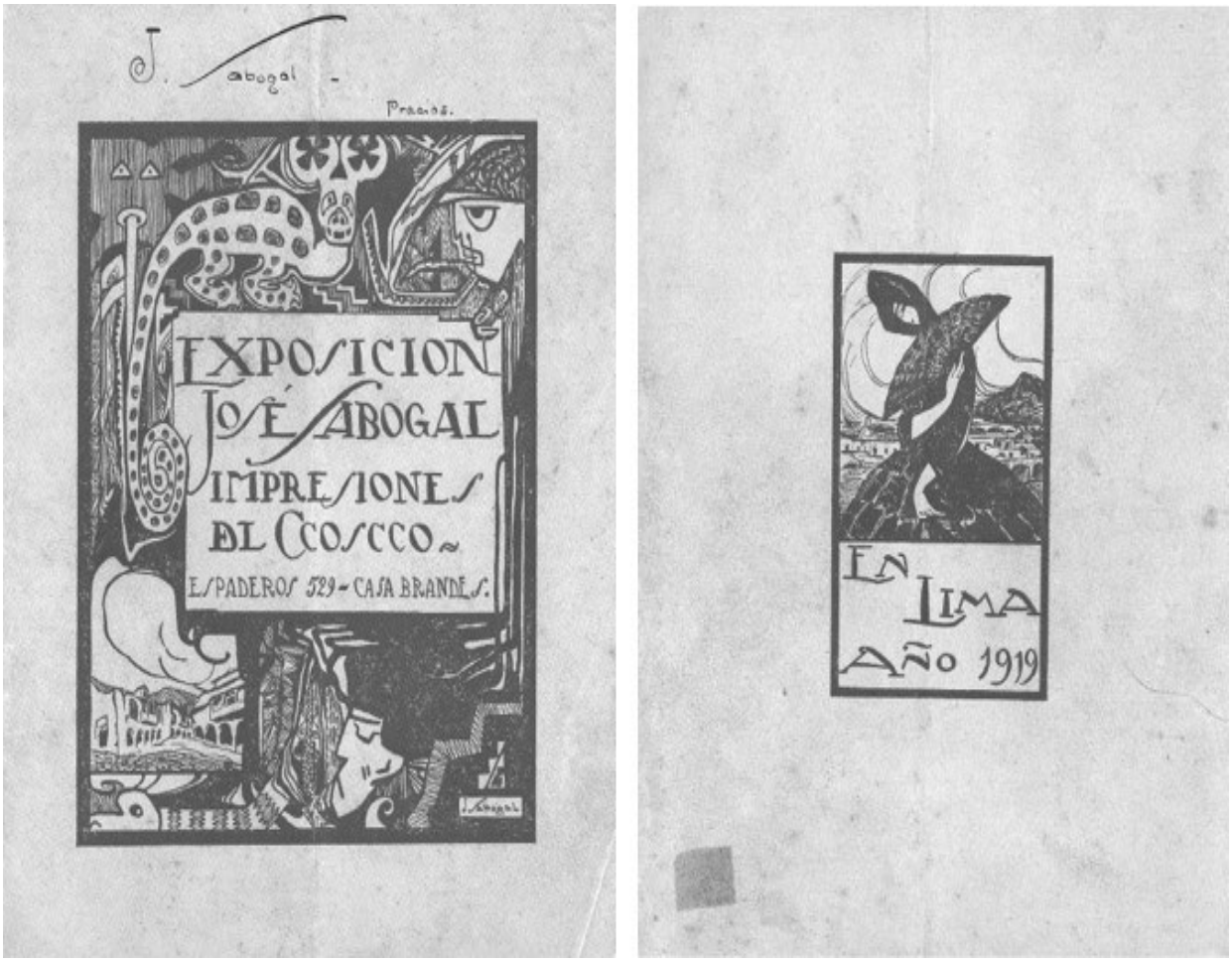


Figura 5. José Sabogal, Impresiones del Ccoscco, 1919. Catálogo de exposición, Casa Brandes, Lima. Archivo José Sabogal, Archivo de Arte Peruano, Museo de Arte de Lima.

Entre el indio y el criollo se ubica un tercer componente: el mestizo, término utilizado para referir a los descendientes de uniones europeas e indígenas, y que parecería amenazar, a través del espectro de la fusión y de la mezcla, la estabilidad de la narrativa dualista de la nación. Lo cierto es que, como observa Patricia Oliart, en el Perú el mestizo fue una categoría en gran medida ausente en los discursos nacionales del siglo XIX.49 Solo adquiriría presencia simbólica en las primeras décadas del siglo XX como parte de un discurso de mayor alcance en torno al mestizaje en América Latina. El término pasó a designar, no la diversidad general de la sociedad peruana, ni

los procesos reales de mestizaje, sino un concepto que, en clave simbólica, intentaba expresar la fusión ideal de dos entidades paradigmáticas: el indio y el criollo.50 Se podría argumentar que la forma que esta categoría adoptó en el Perú no disolvió, sino que más bien contribuyó a sostener la dualidad criollo/indio. En los escritos de José Uriel García y José Varallanos, por ejemplo, la interpretación positiva del "nuevo indio", o del cholo, implicaba poco más que la adscripción a estos grupos sociales de rasgos andinos.51 Tampoco Mariátegui pudo superar este dualismo: simplemente opuso un mestizo indianizado de la sierra a un mestizo hispanizado de la costa. Haciendo eco de una antigua aversión a las mezclas raciales, su concepción del Perú admitía solo con reservas la "imprecisión o hibridismo del tipo social" del mestizo, que se traduce "en una estagnación sórdida y morbosa".52 Este ordenamiento dicotómico del imaginario nacional no solo redujo y simplificó la diversidad de etnias, geografías e historias del país, sino que además mantuvo a raya la idea misma del mestizaje. La separación de los dos símbolos dominantes del imaginario etno-racial peruano contenía y reprimía insistentemente al mestizo, a la vez una figura de contaminación y de disolución cultural.

La generación de Laso fue responsable de la definición moderna de estas categorías, cuyos significados contribuyó a resignificar en las décadas posteriores a la independencia. Lo hizo desde una posición más distante y aislada de la que en el pasado habían ocupado intelectuales y políticos. Las élites coloniales asumieron puestos de corregidores (autoridades religiosas o civiles) en todo el virreinato, tanto en los grandes centros urbanos como en los pueblos y jurisdicciones menores. Sus intereses y obligaciones los llevaron así a recorrer regularmente el territorio y a establecer relaciones directas con diferentes grupos sociales y étnicos. Por sorprendente que parezca, la movilidad entre los sectores medios y altos coloniales parece haber sido mucho mayor que la que tuvieron las élites republicanas.

El propio Laso viajó poco por el Perú. Tenemos el registro de un viaje a Arequipa a finales de 1849, una ciudad con la que su familia mantenía estrechos vínculos y en la que realizaría sus primeros estudios de temática indígena; una visita al Cuzco a fines de 1851, que sería su único viaje prolongado por la sierra sur; otra estancia en Arequipa en 1857, que pudo incluir breves incursiones al interior; y su último viaje a la sierra central a mediados de 1869, cuando muere en el pueblo de San Mateo de camino a

Jauja, adonde se dirigía para recuperarse de la enfermedad que acabaría con su vida. En comparación con los largos periodos que pasó en Europa, estos cortos viajes podrían parecer limitados si no fuera porque sus contemporáneos parecen haber viajado incluso menos dentro del Perú.

Este patrón de movilidad de las élites configuró nuevas cartografías sociales. Lejos de esas perspectivas que insisten en establecer continuidades con el periodo colonial, el siglo XIX es en realidad un momento de grandes cambios, en que la centralización del gobierno en la capital, el desarrollo de las exportaciones basadas en los recursos costeros, el colapso de los circuitos coloniales y la nueva dinámica del comercio internacional transformaron significativamente la sociedad peruana. A mediados del siglo XIX, la burguesía limeña controlaba las instituciones del Estado, las finanzas nacionales y la mayor parte de la comunicación impresa.53 Esto le dio un sólido control sobre los medios de representación política y simbólica, tal vez mayor que el control real que tenía sobre vastas porciones del país. Pero la centralización del poder político, junto con la debilidad administrativa, fiscal y militar del gobierno tras la independencia, contribuyeron a aislar a la burguesía limeña. La burguesía controlaba el Estado, pero el Estado estaba en gran medida desvinculado de vastas porciones del territorio nacional.54

La suya era una hegemonía parcial. Y sus miembros eran conscientes de la fragilidad de su posición. El reto que enfrentaban, como ha propuesto Ulrich Mücke, era sobrevivir en un país esencialmente rural.55 El enfrentamiento entre las élites modernizadoras de Lima y los caudillos regionales fue una expresión de este proceso. También lo fueron sus consecuencias demográficas. La población de ascendencia indígena —como quiera que sea definida— constituía alrededor del 60% de una población de 1,5 millones de habitantes. Muchos de ellos, en su mayoría de etnia aymara y quechua, eran propietarios de tierras agrícolas y de pastoreo que permanecían cultural, social y lingüísticamente alejados de la nueva burguesía. La distribución geográfica evoca este distanciamiento: apenas una cuarta parte del total de habitantes del país vivía en Lima y otras ciudades de la costa, mientras que la gran mayoría residía en pueblos y ciudades de la sierra.56

La situación llegó a ser figurada como una brecha imaginaria, que solo podría salvarse “cortando los Andes con ferrocarriles”, para citar una frase de Laso que refleja la visión del progreso que movilizó a su generación.57

La “geografía de la imaginación” se materializó efectivamente en una “geografía de la administración”, según la útil expresión acuñada por Michel-Rolph Trouillot para describir la relación recíproca entre modernidad y modernización: los trenes que atravesaban los Andes para llevar las semillas del progreso quedaron fundidos con imágenes de la colonización europea que homogeneizaría a la nación alrededor de un nuevo paradigma de lo blanco.58 La hegemonía limeña se construyó sobre esta fantasía colonizadora, impulsada por espejismos cada vez más explícitos del desplazamiento de la población indígena.59 En la proyección final, los avances económicos y materiales acabarían por disolver el obstáculo que lo indígena representaba para ese proyecto. La temporalidad del progreso detrás de esta política territorial dotó a la geografía de un significado étnico y racial todavía más cargado, que terminó por imponerse en los discursos oficiales. Las pretensiones de universalidad abstracta de la modernidad liberal sostuvieron así narrativas profundamente racializadas.

En el tránsito hacia una nación independiente, el Perú pasó de ser “dos repúblicas a una dividida”, como Mark Thurner definió esa “problemática transición del Perú, de una colonia pluriétnica de castas a una postcolonia unitaria de ciudadanos”. Desde los primeros momentos de la independencia, las élites habían previsto la incorporación gradual de la población indígena a una sociedad integrada, es decir, una sociedad en la cual las estructuras corporativistas coloniales debían ser desplazadas por el ideal liberal de una sociedad sometida a un código único de leyes. Liberados incluso de etiquetas étnicas, los indios debían convertirse en peruanos, ciudadanos iguales a todos los demás.60 Los discursos aparentemente neutrales de la nación liberal sugerían un proceso civilizador que acabaría por desindianizar el Perú. El tributo indígena y los patrones de propiedad comunal no serían sin embargo abolidos de forma inmediata o uniforme, y los historiadores de hecho han descrito un proceso inverso de indigenización, estableciendo firmemente el siglo XIX como un periodo durante el cual la población indígena del Perú no solo se mantuvo estable, sino que se recuperó.61

En las últimas décadas, diversos historiadores han revelado el dinamismo de la población indígena, su gravitante participación en la economía y su permanente interacción con el Estado.62 Aún así, la mayoría de los estudios sobre la capacidad de acción indígena parten de perspectivas regionales, lo que puede hacernos perder de vista que las relaciones con el gobierno y la

participación en la política estaban muy localizadas y rara vez trascendían un marco de referencia regional. Esto podría explicarse por el hecho de que, al igual que las élites, la población indígena parece haber tenido una movilidad más limitada que en el periodo colonial.63 Dice mucho al respecto que el gobierno hiciera tan poco por censar efectivamente a su población, que ni siquiera intentara imaginar la posibilidad de incorporar la diversidad lingüística, que fuera incapaz de integrar la diferencia.64 Todo ello configuró una democracia formal y limitada en la que los grupos indígenas y subalternos fueron sistemáticamente excluidos de la gestión del gobierno y de los espacios de producción del discurso nacional.65

Existe el peligro de minimizar este marco general, esta distribución desigual del poder, ya que el resultado final de los cambios sociales en el siglo XIX fue un país segregado, si no en el discurso, al menos en los hechos. Podría parecer que volvemos sobre las viejas narrativas históricas que responsabilizan a las élites de errores y fracasos, pero este libro no se organiza en torno a formas de racismo manifiesto o a las estructuras sociales de discriminación sobre las que se construyó la desigualdad. Se centra, más bien, en intentos bienintencionados de transformar esta realidad a través de un discurso de idealización cultural y de defensa de los derechos de la población indígena, pues la paradoja, señalada por Magnus Mörner, de que el indigenismo "surgió de un entorno impregnado de racismo", es solo aparente.66 La sociedad republicana procesó el racialismo heredado del periodo colonial para emprender una reorganización del discurso público que incorporó sutilmente nuevas formas de discriminación a un programa que se asumía liberal. Es necesario insistir, como lo han hecho numerosos estudios críticos, que el indigenismo produjo un discurso progresista que contribuyó a encubrir estructuras sociales profundamente racistas.67 Los discursos de las élites del siglo XIX marcaron, en efecto, la aparición de los argumentos culturales que, como plantea Marisol de la Cadena en sus estudios sobre los indigenismos cuzqueños del siglo XX, constituyen el fundamento del racismo peruano.68 Más que el vilipendio y la denigración de la población indígena a través de discursos explícitamente racistas, fueron estereotipos menos evidentes y en apariencia más positivos los que construyeron sobre procesos sociales reales para agudizar la brecha étnica.69

Pintura y sociedad

Este es el complejo campo discursivo que Francisco Laso contribuyó a formar a través de sus imágenes emblemáticas de la nación. Analizo aquí el lugar de esas obras en un universo más amplio de textos e imágenes que no ha sido debidamente explorado de forma integral.70 Lo que espero surja es un nuevo enfoque para comprender la cultura visual del siglo XIX y los discursos nacionalistas que sería difícil —y quizá imposible— de leer sin tener en cuenta las pinturas de Laso. No me es posible aquí abordar los complejos debates que han definido el curso de una historia crítica del arte en las últimas décadas, pero mi análisis de los contextos que permiten leer las pinturas de Laso está determinado por las rutas abiertas tanto por los debates en la disciplina como por las obras mismas. El libro crea así los contextos para leer las pinturas de Laso, reuniendo fuentes visuales y textuales dispares que rara vez son estudiadas de manera conjunta y cuya lectura no se circunscribe a ninguna disciplina en particular. La narrativa más amplia, sin embargo, se mantiene dentro de la metodología de la historia del arte, basada en la inscripción de obras concretas en contextos y relaciones precisas, para derivar reflexiones más amplias sobre la historia política y cultural a partir de la crucial precisión de los objetos.

Este libro está organizado en tres partes: una breve exposición de precedentes, tres capítulos centrales y un breve texto de cierre. El primer capítulo ofrece una lectura en profundidad del Habitante de las cordilleras del Perú e intenta identificar, uno por uno, los elementos discursivos que dieron forma a la aparente coherencia de la concepción de Laso del indio como emblema cultural de la nación. Estudia lo que el cuadro muestra, los discursos que directamente evoca o sugiere sutilmente y también aquellos que silencia. Da cuenta de la repentina aparición del indio en el imaginario nacional y de su lugar en una configuración dicotómica de la idea de nación.

El segundo capítulo se centra en una pintura extraña, El entierro del cura, y en las Pascanas, una serie de tres grandes cuadros que convierten el espacio pictórico en el escenario de un encuentro imaginario entre un sujeto burgués y el universo de lo indígena. El capítulo vincula estas obras a los nuevos discursos sobre el indio y la nación y propone pensar el indigenismo

decimonónico como la instancia fundadora de la etnografía moderna. Rastrea el momento en que el indio se convierte en objeto del deseo criollo, cuando en ausencia de encuentros reales, sin mediar ningún trabajo de campo, surge por primera vez una suerte de etnografía a distancia. Es el momento en el que las ideas modernas de cultura se asientan en la geografía, fijando la noción de lo andino como una esencia indeleble. Como lo resume Orlove, “los indios se convirtieron en la gente de la sierra, la sierra en el lugar de los indios”.71 El indigenismo parte del supuesto de una separación previa: su ascenso como mito nacional se construye sobre una particular estrategia retórica de un movimiento simultáneo de aproximación y distanciamiento a un mundo andino inmutable y reificado.72

La lectura de los cuadros de Laso a través de los textos de la época revela cómo las múltiples variantes del indigenismo forjaron un discurso monolítico tan consistente en sus obsesiones como unificado en su intención. También descubre las continuidades de un puñado de estereotipos, fijados en textos que dieron forma a una genealogía intelectual criolla a través de una historia de reimpresiones, citas y repeticiones constantes. Las imágenes del indio victimizado, inescrutable y melancólico —ninguna abiertamente negativa— dieron forma y regularidad a una compleja formación discursiva que hizo del indio abstracto un ideal nacional mientras situaba a la población indígena a distancia. El movimiento ambivalente de rechazo y deseo, alejamiento y aproximación, denigración e idealización define las contradicciones y ansiedades de los discursos de las élites.73 El indio se convirtió a la vez en un locus de alteridad radical y en un ideal nacional, en un obstáculo para el progreso y en una fuente de autenticidad. Tal y como aparece en las obras de Laso, el indio es una construcción compleja, edificada sobre los sedimentos y vestigios de ideas antiguas adheridas a los cimientos que sostienen las estructuras ideológicas y sociales del Perú moderno.

Los estereotipos definieron la imagen del otro indígena, pero también elaboraron la historia y la identidad de una élite intelectual a través de un grupo coherente de textos fundados en ideas de fines del siglo XVIII, que tuvieron una sorprendente continuidad durante el siglo XIX. En su perdurabilidad y consistencia, estas imágenes llegan a trascender las determinaciones sociales o económicas específicas con las que tradicionalmente se han identificado los discursos sobre el indio, revelando

los contornos de una formación discursiva más amplia y omnipresente.74 El indigenismo aparece no solo como una corriente y un movimiento, sino como una estructura relativamente autónoma y extremadamente compleja, que mantiene su consistencia a través de un amplio terreno de discursos, prácticas e instituciones.75

Las obras de Laso entran en un tenso diálogo con estos discursos, los que a veces contradicen y otras veces contribuyen a perpetuar, pero son siempre algo más que la contraparte visual de discursos elaborados en otros ámbitos. Las imágenes no funcionan como textos, y menos aún en el tenso campo de la identificación racial. El tercer capítulo, una lectura detallada de la controvertida recepción de las imágenes de Laso a lo largo del tiempo, aborda las complejas formas en que la visualidad interactúa con la formulación de la idea racial. Atiende al llamado de Poole de cuestionar la aparente estabilidad de los conceptos raciales y subrayar su temporalidad y contingencia.76 La intensidad con la que las imágenes de etnicidad de Laso fueron desafiadas, disputadas y cuestionadas confirma la importancia de historizar los debates sobre la raza. Revela también cómo una teoría de la recepción es clave para entender el modo en que las imágenes operan en el campo de la figuración etno-racial.

Me baso en la cultura visual más amplia del periodo para explorar la forma en que los pintores, escultores y fotógrafos enfrentaron los retos de la representación racial. Los supuestos que subyacen a estas imágenes, y los argumentos que los ponen en debate, revelan cómo la propia inestabilidad de las representaciones etno-raciales socava las pretensiones de verdad del indigenismo. La retórica del realismo oculta el hecho de que no hay una realidad detrás del indio imaginado por los indigenistas modernos, y que el indio como representación es, en sí mismo, el real sujeto del discurso, no aquello a lo que supuestamente refiere.77 Al examinar las contradicciones de las figuraciones visuales del indio, objetos alegóricos envueltos en los discursos del realismo, se revela cuán tenues son sus pretensiones, el modo en que, en última instancia, el indigenismo visual simula un referente.

Aunque se centra en el papel moderno del indio en tanto emblema de lo andino, este libro no elude otras figuras de lo indígena. El breve texto de cierre, enfocado en Las tres razas (o Igualdad ante la ley), estudia las ideas de Laso sobre la nación y la ciudadanía indígena en un intento por

comprender cómo el auge del indio como ideal cultural coexistió, paradójicamente, con un discurso civilizatorio de asimilación que preveía el fin de la cultura indígena.78 Aborda explícitamente la concepción autobiográfica de la pintura de Laso y su compromiso con el espectador, ambas cuestiones centrales para mi lectura de sus obras, con el fin de explicar cómo la recepción influye en la definición de su complejo proyecto pictórico. El hecho de que el espectador haya sido una preocupación constante para Laso es totalmente comprensible, pues si la percepción de la ausencia de un público informado fue el reto de los pintores del siglo XIX debió ser especialmente desalentador para Laso, el artista como constructor de la nación, empeñado en forjar un imaginario compartido para una nación dividida.

Las pinturas de Laso materializaron el indigenismo moderno mucho antes de que la frase “Perú profundo” fijara en el imaginario popular la idea del indio como fundamento de la nación, una base tan sólida y a la vez tan recóndita que permanecería inaccesible.79 Desde sus inicios, ese Perú real, opuesto a la falsedad de las estructuras oficiales, fue figurado a través de imágenes de distanciamiento. La reinvención moderna del indio como símbolo cultural fue, en efecto, clave tanto en el proceso de idealización benévola como en la traducción de la diferencia en una separación efectiva. Creó el mundo andino, ese espacio inexpugnable de alteridad sobre el que se construirían los cimientos culturales de la nación.

---

1. Hay un consenso acerca del papel fundador de Laso en las historias del indigenismo moderno. Véase, por ejemplo, Edgardo Pérez Luna, “Los primeros destellos del indigenismo en la pintura de Francisco Laso”, El Comercio (Lima), 9 de diciembre de 1959; y, especialmente, Mirko Lauer, Introducción a la pintura peruana del siglo XX (Lima: Mosca Azul, 1976).

2. El caso del Perú presenta paralelos con procesos semejantes en otros países andinos. Véase la compilación pionera de Blanca Muratorio sobre la imagen del indio en Ecuador, Imágenes e imagineros. Representaciones de

los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX (Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador, 1994). Para la Bolivia del siglo XX , consúltese Javier C. Sanjinés, El espejismo del mestizaje (La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos, Fundación Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, 2005); para Ecuador en el mismo periodo, véase Michele Greet, Beyond National Identity: Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960 (University Park: Pennsylvania State University Press, 2009).

3. “Al mismo tiempo que es una prueba de la inexistencia de la nación, el indio es considerado como la base sobre la que se puede construir. Identificado con el pueblo, se le considera depositario de los valores nacionalizadores. Y si está condenado a abolirse en la sociedad, es para difundir en ella esos valores que darán a la nación una especificidad irreductible”. Henri Favre, L’Indigénisme , Que sais-je? (París: Presses Universitaires de France, 1996), 4.

4. Sobre las perspectivas arqueológicas y la denigración de la población indígena contemporánea, véase Cecilia Méndez, Incas sí, indios no. Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú (1993), Documento de Trabajo 56, Serie Historia 10, 2.a ed. (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000); y Mark Thurner, Republicanos andinos , trad. Javier Flores Espinoza, Archivos de Historia Andina 40; Serie Estudios Históricos 43 (Cuzco y Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas e Instituto de Estudios Peruanos, 2006), 10-12. Rebecca Earle desarrolla este argumento en clave regional en The Return of the Native: Indians and Myth-Making in Spanish America, 1810-1930 (Durham: Duke University Press, 2007), 3.

5. Stacie G. Widdifield, The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting (Tucson: University of Arizona Press, 1996). Véase también el trabajo pionero de Ida Rodríguez Prampolini, “La

figura del indio en la pintura del siglo XIX : fondo ideológico", en Daniel Schávelzon (ed.), La polémica del arte nacional en México, 1850-1910 (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 202-217.

6. "Es el nacionalismo el que engendra las naciones, y no al revés". Ernest Gellner, Nations and Nationalism (Ithaca: Cornell University Press, 1983), 55. Sobre la concepción política de las naciones en el proceso de independencia, véase José Carlos Chiaramonte, Nation and State in Latin America: Political Language during Independence (New Brunswick: Transaction, 2012), 71-77, 127-144, 243; Thurner, Republicanos andinos , 31-33.

7. La aparición de las nociones de originalidad cultural se sitúa generalmente a principios del siglo XX . Véase, por ejemplo, Thurner, Republicanos andinos , 31-33; Brooke Larson, Trials of Nation Making: Liberalism, Race, and Ethnicity in the Andes, 1810-1910 (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 62, n.° 37; Marisol de la Cadena, Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco , trad. Montserrat Cañedo y Eloy Neyra (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004). Eric Hobsbawm sitúa el surgimiento de los nacionalismos etnolingüísticos en la década de 1870, lo que ayuda a explicar la expansión del indigenismo a principios del siglo XX ; véase Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 101-110. La cronología de estos conceptos es crucial para entender la evolución de la imagen del indio.

8. Véase Favre, L'Indigénisme , 9-16.

9. Entre los estudios más conocidos acerca de los discursos sobre el indio en el siglo XIX destaco: Luis Enrique Tord, El indio en los ensayistas peruanos, 1848-1948 (Lima: Editoriales Unidas, 1978); José Tamayo Herrera, Historia del indigenismo cuzqueño, siglos XVI -XX (Lima: Instituto Nacional de

Cultura del Perú, 1980); Efraín Kristal, Una visión urbana de los Andes: génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú, 1848-1930 , Serie Tiempo de Historia 8 (Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991); Manuel Andrés García, De Peruanos e Indios. La figura del indígena en la intelectualidad y política criollas (Perú: siglos XVIII-XIX) , Colección Encuentros Iberoamericanos 10 (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2007). Para un trabajo más exhaustivo y mejor documentado, véase Maud Yvinec, "'Los peruanos conocidos antes con el nombre de indios': les discours sur l'Indien au Pérou, de la guerre d'indépendance à la guerre du Pacifique (1821-1879)" (tesis doctoral en la Universidad Sorbona Nueva, París, 2014). Rolando Rojas ofrece una sumaria revisión de las narrativas más comunes en La república imaginada. Representaciones culturales y discursos políticos en la época de la independencia (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2017).

10. La distinción se perfila ya en el contraste que José Carlos Mariátegui establece entre el mero "nativismo" y un "auténtico indigenismo". Véase Mariátegui, Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana , Biblioteca Amauta (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1928), 271-272. En el campo de los estudios literarios, el indianismo ha sido tradicionalmente caracterizado como un exoticismo romántico, consúltese Antonio Cornejo Polar, La novela indigenista: literatura y sociedad en el Perú (Lima: Lasontay, 1980), 36-37. El indigenismo del siglo XIX , sin embargo, no fue ni menos ni más político o comprometido que cualquiera de sus variantes posteriores.

11. George W. Stocking propone que la cultura es el elemento central del paradigma científico-social moderno en "Franz Boas and the Culture Concept in Historical Perspective", American Anthropologist , 68, n.° 4 (agosto de 1966): 879-880. Véase también Gyorgy Markus, "Culture: The Making and the Make-Up of a Concept: An Essay in Historical Semantics", en Culture, Science, Society: The Constitution of Cultural Modernity , Social and Critical Theory 10 (Leiden: Brill, 2011), 305-306.

12. Regina Bendix, In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies (Madison: University of Wisconsin Press, 1997), 8.

13. Referencia inevitable en este sentido es la influyente formulación de Edward Said del Oriente como " esencialmente una idea, o una creación sin realidad correspondiente" en Orientalism (Nueva York: Vintage, 1979), 5. Esta definición ha servido de paradigma para trabajos acerca de otras regiones. Véase, por ejemplo, Orin Starn, "Missing the Revolution: Anthropologists and the War in Peru", Cultural Anthropology , 6, n.° 1 (febrero de 1991): 66-67; y Alcida Rita Ramos, Indigenism: Ethnic Politics in Brazil (Madison: University of Wisconsin Press, 1998), 6.

14. Para una descripción de Ricardo Güiraldes y el traje de gaucho, en el marco de un debate regional más amplio sobre el autoctonismo literario, véase Carlos J. Alonso, The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 79-81. Para un estudio afín acerca de las escenificaciones norteamericanas de la identidad, consúltese Philip Joseph Deloria, Playing Indian (New Haven: Yale University Press, 1998).

15. He explorado esta concepción del indigenismo en Majluf, "El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa", en Gustavo Curiel et ál., Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas , XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Estudios de Arte y Estética 37 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), 2: 611-628. Mirko Lauer ha desarrollado posteriormente esta idea mediante el concepto de "indigenismo 2" en Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2 (Cuzco: Sur y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1997). Lauer se refiere al "indigenismo 2" como una trampa ideológica y una falsa conciencia, aludiendo a su fracaso para influir en la política (15-17, 38-39). Al situar el indigenismo cultural como una manifestación secundaria en relación con las reivindicaciones sociales,

Lauer no logra escapar de la órbita del enfoque marxista que definió su clásico libro Introducción a la pintura peruana del siglo XX . Lauer no parece ver la cultura como un campo en sí mismo determinante, sino que insiste en sus carencias respecto de una realidad a la que el discurso no alcanza a afectar.

16. El Ministerio de Cultura del Perú, creado en 2010, oficializó esta división al otorgar al Viceministerio de Asuntos Interculturales la responsabilidad de una serie de temas relacionados con la ciudadanía indígena, incluido el derecho a la consulta indígena.

17. Véase la lectura de Ann Laura Stoler del "bricolaje discursivo" en Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things (Durham: Duke University Press, 1995), 61, 90.

18. David Theo Goldberg, Racist Culture: Philosophy and the Politics of Meaning (Malden: Blackwell, 1993). Véase también el extenso estudio de Peter Wade sobre estas problemáticas distinciones en Race, Nature and Culture: An Anthropological Perspective (Londres: Pluto, 2002), 7-8. Para la región andina, consúltese Mary Weismantel y Stephen F. Eisenman, "Race in the Andes: Global Movements and Popular Ontologies", Bulletin of Latin American Research , 17, n.° 2 (1998): 121-142.

19. Mi uso del término "etno-racial" se basa en la discusión de Peter Wade sobre las tenues distinciones entre raza y etnicidad (aunque él prefiere mantener los términos separados y no utiliza la forma compuesta) en Race and Ethnicity in Latin America , 2.a ed. (Londres: Pluto, 2010), cap. 1.1.

20. Deborah Poole, Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes , trad. de Maruja Martínez (Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo y Consejería en Proyectos, 2000), 131.

21. Robert J. C. Young, Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race (Nueva York: Routledge, 1995).

22. De la Cadena, Indígenas mestizos , 45.

23. Sobre las dos acepciones centrales del término en la modernidad, véase Markus, “Culture: The Making and the Make-Up of a Concept: An Essay in Historical Semantics”, en Culture, Science, Society , 306-306. Sobre la naturaleza racializada de esta división, véase Young, Colonial Desire .

24. Richard Bauman y Charles L. Briggs, Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). La explicación de Lauer del indigenismo como reacción a la modernidad —un concepto que denomina “reversión”— se aproxima a esta idea. Véase Lauer, Andes imaginarios , 25-28.

25. Una importante fuente temprana es José Antonio de Lavalle y Arias de Saavedra, “Francisco Laso”, El Perú Ilustrado , 3, n.° 137 (21 de diciembre de 1889): 1126-1127. Véase también José Flores Aráoz, Catálogo de la exposición Francisco Laso (Lima: Sociedad Entre-Nous, Imprenta Torres Aguirre, 1937); y Francisco Laso, Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos, 1854-1869 , ed. Natalia Majluf (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo de Arte de Lima, 2003). Actualmente me encuentro preparando un catálogo razonado de la obra de Laso. Ensayos

puntuales sobre Laso por Gustavo Buntinx, Mario Montalbetti y Ramón Mujica se citan en distintos pasajes de este libro.

26. La información biográfica que aparece en las páginas siguientes (y en la cronología) se basa en la narración documentada en mi tesis doctoral: "The Creation of the Image of the Indian in 19th Century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869)", 2 vols. (Tesis doctoral, Universidad de Texas en Austin, 1995).

27. Ricardo Kusunoki Rodríguez, Ignacio Merino, pintor de historia: 200 años , Munilibros 9 (Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2017).

28. Ricardo Kusunoki Rodríguez, "Mercados libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima (1837-1842)", Illapa , 6 (2009): 47-59. Véase también Natalia Majluf, "Time and Place: Notes on the System of the Arts in Latin America", en Alejandro Anreus, Robin Greeley y Megan Sullivan (eds.), A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2021), 489-503. Para Cuba, véase Paul Niell, "The Coloniality of Aesthetics: Regulating Race and Buen Gusto in Cuba's 19th-Century Academy", en Óscar Vázquez (ed.), Academies and Schools of Art in Latin America (Nueva York: Routledge, 2020), 81-93.

29. Carlos A. Forment ofrece una reveladora descripción de cómo la nueva Sociedad Médica, establecida en 1854, desplazaría a los trabajadores médicos tradicionales chinos, mulatos y mujeres. Véase La formación de la sociedad civil y la democracia en el Perú (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014), 327-332.

30. Alejandro Losada, La literatura en la sociedad de América Latina: Perú y el Río de la Plata, 1837-1880 , Editionen der Iberoamericana, Monographien und Aufsätze 9 (Fráncfort del Meno: Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1983), 206. El libro de Losada sigue siendo una referencia clave para comprender esta generación literaria. Véase también la narrativa clásica de Ricardo Palma, "La bohemia de mi tiempo", en Tradiciones peruanas completas , 1293-1321; y el documentado trabajo de Oswaldo Holguín Callo, Tiempos de infancia y bohemia: Ricardo Palma (1833-1860) (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994), 139-196. Dados los estrechos vínculos entre literatura, arte y política, parece extraño que Ulrich Mücke pueda afirmar que la burguesía limeña no demostró interés por la cultura. Véase Mücke, Política y burguesía en el Perú. El partido civil antes de la guerra con Chile (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2010), 38-40.

31. Mücke, Política y burguesía en el Perú , 31-34.

32. Alicia del Águila explora este aspecto poco estudiado de los patrones de consumo del periodo. Véase su Los velos y las pieles. Cuerpos, género y reordenamiento social en el Perú republicano (Lima, 1822-1872) (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003).

33. Para una expresión clásica de esta narrativa, véase Heraclio Bonilla, Guano y burguesía en el Perú , Perú Problema 11 (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1974). La narrativa más influyente acerca de este fracaso de las élites sigue siendo Julio Cotler, Clases, Estado y nación en el Perú , 6.a edición, Perú Problema 17 (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1992 [1978]). El trabajo de Jorge Basadre como historiador de la República buscó demostrar la importancia del periodo para entender el siglo XX . Véase Basadre, "Explicación inicial", en La iniciación de la República: contribución al estudio de la evolución política y social del Perú (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002), 1: 51. Para una reivindicación de la generación de Laso en clave regional, véase James E.

Sanders, The Vanguard of the Atlantic World: Creating Modernity, Nation, and Democracy in Nineteenth-Century Latin America (Durham: Duke University Press, 2014).

34. Sobre la literatura y el ensayismo de posguerra, véase Jorge Basadre, Perú, problema y posibilidad. Ensayo de una síntesis de la evolución histórica del Perú , Biblioteca Peruana (Lima: F. y E. Rosay, 1931), 156-157. Aunque Basadre señala a González Prada como su fundador, las narrativas del fracaso surgieron incluso antes, como los propios textos de Laso lo demuestran. Para una lúcida crítica de este discurso, consúltese Magdalena Chocano, "Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana", Márgenes , 1, n.° 2 (octubre de 1987): 43-60. Véase también Méndez, Incas sí, indios no .

35. En realidad, la exclusión y la dominación económica de la población indígena se incrementaron hacia fines del siglo XIX . Véase, por ejemplo, Alicia del Águila, La ciudadanía corporativa. Política, constituciones y sufragio en el Perú (1821-1896) (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013). Sobre el derecho al voto de la población indígena, consúltese Gabriella Chiaramonti, "A propósito del debate Herrera-Gálvez de 1849: breves reflexiones sobre el sufragio de los indios analfabetos", en Cristóbal Aljovín de Losada y Sinesio López (eds.), Historia de las elecciones en el Perú: Estudios sobre el gobierno representativo , 2.a ed. (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Jurado Nacional de Elecciones, 2018), 343-378.

36. De la literatura sobre la vindicación de derechos indígenas, véase, entre otros, Carmen McEvoy, "Indio y nación: una lectura política de la rebelión de Huancané (1866-1868)", en Forjando la nación. Ensayos de historia republicana (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, University of the South, Sewanee, 1999), 61-118; y Martín Monsalve Zanatti, "Opinión pública, sociedad civil y la 'cuestión indígena': La Sociedad Amiga de los Indios (1867-1871)", A Contracorriente , 7, n.° 1 (otoño de 2009): 211-255.

Yvinec identifica notables paralelos entre los discursos en defensa de la población indígena antes y después de la Guerra del Pacífico en "'Los peruanos conocidos antes con el nombre de indios'", 351-359, 379, 394, 409.

37. Natalia Majluf, Escultura y espacio público: Lima, 1850-1879 , Documentos de Trabajo, Serie Historia del Arte 2 (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994).

38. Estoy en deuda con la vasta literatura existente acerca de la pintura latinoamericana y la construcción de la nación, imposible de abarcar aquí, pero a la que me referiré selectivamente en el curso de mi exposición. Para México, véase el proyecto sistemático emprendido por Esther Acevedo, Jaime Cuadriello y Fausto Ramírez en la serie de exposiciones con la rúbrica general de "Los pinceles de la historia". Véase De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860 y La fabricación del Estado, 1864-1910 (Ciudad de México: Conaculta, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM , 2000, 2003).

39. Para un agudo análisis crítico acerca de esta "ideología popular", véase Fernando Fuenzalida V ., "Poder, raza y etnia en el Perú contemporáneo", en Fernando Fuenzalida V. et ál., El indio y el poder en el Perú (Lima: Moncloa, Campodónico, e Instituto de Estudios Peruanos, 1970), 15-30.

40. Esto contradice la afirmación de Francesca Denegri según la cual la diversidad habría desaparecido del campo visual durante este periodo. Véase Denegri, "Distopía poscolonial y racismo en la narrativa del XIX peruano", en Scarlett O'Phelan Godoy et ál., Familia y vida cotidiana en América Latina, siglos XVIII-XX (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003), 117-135. Véase también

Denegri, El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú , 3.a ed. rev. (Lima: Ceques Editores, 2018), 115-120.

41. La bibliografía sobre estos tipos emblemáticos es vasta e imposible de resumir. Para los arquetipos literarios, véase la importante obra de Alonso, The Spanish American Regional Novel . Para iconografías visuales, consúltese, entre otros, Bonifacio del Carril, El gaucho a través de la iconografía (Buenos Aires: Emecé, 1978); Roberto Amigo, "Carlos Morel: el costumbrismo federal", caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte , 3 (diciembre de 2013), consultada en línea; María del Carmen Vázquez Mantecón, "La china mexicana, mejor conocida como china poblana", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas , 77 (2000): 123-150. Para un estudio de los etnotipos europeos —cuyo estudio en el campo de la crítica literaria es denominado "imagología"—, véase Manfred Beller y Joep Leerssen (eds.), Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey , Studia Imagologica 13 (Ámsterdam: Rodopi, 2007).

42. Para una sutil lectura del criollismo del siglo XX , véase Julio Ortega, Cultura y modernización en la Lima del 900 (Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1986). Luis Gómez Acuña rastrea los significados modernos del término a través de la historia musical en "Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo", Histórica , 31, n.° 2 (2007): 115-166.

43. Bernard Lavallé, Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes (Lima: Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993), 15-21. Véase también Marcel Velázquez Castro, La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895) (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2013), cap. 4.

44. Los textos de Sebastián Salazar Bondy en torno al criollismo del siglo XX siguen siendo lectura obligada. Véase Lima la horrible , Letras Latinoamericanas 3 (Ciudad de México: Ediciones Era, 1964). Consúltese también el comentario crítico de Peter Elmore sobre esta obra en “La ciudad enferma: ‘Lima la horrible’, de Sebastián Salazar Bondy”, en Aldo Panfichi H. y Felipe Portocarrero (eds.), Mundos interiores: Lima 1850-1950 , ed. rev. (Lima: Universidad del Pacífico, 2004), 289-313.

45. Inspirándose en los debates de los años veinte, Cornejo Polar reflexionó sobre estos dualismos en “El indio: heterogeneidad y conflicto”, en La novela indigenista , 1-29. Los explica como la forma en que los indigenistas negociaron un dualismo preexistente. Cornejo Polar desarrolla aún más este planteamiento en Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas , prólogo de Mabel Moraña, bibliografía de Jesús Díaz-Caballero (Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamérica Editores, 2003), 163-171.

46. Sobre etnicidad y geografía, véase Wade, Race and Ethnicity in Latin America , 16-17, 20. Para análisis históricos de las geografías racializadas en América Latina, consúltese Raymond B. Craib, Cartographic Mexico: A History of State Fixations and Fugitive Landscapes (Durham: Duke University Press, 2004); Magali M. Carrera, Traveling from New Spain to Mexico: Mapping Practices of Nineteenth-Century Mexico (Durham: Duke University Press, 2011); Amarí Peliowski y Catalina Valdés (eds.), Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza (Santiago de Chile: Universidad Adolfo Hurtado y Metales Pesados, 2015); Nancy Appelbaum, Mapping the Country of Regions: The Chorographic Commission of Nineteenth-Century Colombia (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2016).

47. Benjamin S. Orlove, “Putting Race in Its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography”, Social Research , 60, n.° 2 (verano 1993): 301-336.

48. Mariátegui, Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana , 183-184, 250. En este mismo libro véase su discusión sobre la descripción del dualismo de Federico More (200-202). A propósito de Tempestad en los Andes , de Luis E. Valcárcel, Cornejo Polar señala que “la dicotomía que opone a indios y blancos se reproduce en otra de índole geográfica, pero de resonancias psico-sociales: la de la sierra —símbolo de la fuerza y el ascetismo masculinos—, y la costa —representante de la sensualidad y cortesanía femeninas—, y que ambas obviamente se resuelven con la fervorosa adhesión del autor al primero de cada uno de los términos” (Escribir en el aire , 167).

49. Patricia Oliart, “Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX ”, en Aldo Panfichi H. y Felipe Portocarrero (eds.), Mundos interiores , 286. Véase también Sarah C. Chambers, “Little Middle Ground: The Instability of a Mestizo Identity in the Andes, Eighteenth and Nineteenth Centuries”, en Nancy Appelbaum, Anne S. Macpherson y Karin Alejandra Rosemblatt (eds.), Race and Nation in Modern Latin America (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003), 32-55.

50. José Varallanos, El cholo y el Perú. Introducción al estudio sociológico de un hombre y un pueblo mestizos y su destino cultural (Buenos Aires: Imprenta López, 1962), 12, 32.

51. Varallanos, El cholo y el Perú , 79, 96; José Uriel García, El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra surperuana (Cuzco: H. G. Rozas, 1930).

52. Mariátegui, Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, 258-259.

53. Sobre la centralización de las élites, véase Mücke, Política y burguesía en el Perú , caps. 1 y 2.

54. Para un estudio útil sobre la formación del Estado en este periodo, véase Paul Gootenberg, "Seeing the State in Peru: From Nationalism of Commerce to the Nation Imagined, 1820-1880", en James Dunkerley (ed.), Studies in the Formation of the Nation-State in Latin America (Londres: Institute of Latin American Studies, University of London, 2002), 254-274.

55. Mücke, Política y burguesía en el Perú , 41.

56. Paul Gootenberg, "Population and Ethnicity in Early Republican Peru: Some Revisions", Latin American Research Review , 26, n.° 3 (verano de 1991): 109-157.

57. Laso, "La paleta y los colores", La Revista de Lima , 1, n.° 5 (1 de diciembre de 1859): 236. Reproducido en Laso, Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos , 106.

58. Michel-Rolph Trouillot, "The Otherwise Modern: Caribbean Lessons from the Savage Slot", en Bruce M. Knauft (ed.), Critically Modern: Alternatives, Alterities, Anthropologies (Bloomington: Indiana University

Press, 2002), 221-223. Sobre el proceso de centralización a través del cual las élites peruanas imaginaron la nación, véase Daniel del Castillo, “Un deseo de historia: notas sobre intelectuales y nacionalismo criollo en el siglo XIX a partir de La Revista de Lima ”, en Narda Henríquez (ed.), El hechizo de las imágenes. Estatus social, género y etnicidad en la historia peruana (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000), 99-195. Sobre la construcción visual de esta narrativa, consúltese Natalia Majluf, “Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina”, caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte . Buenos Aires, 3 (2013), consultado en linea.

59. Esto fue fundamental para el sueño civilista de Manuel Pardo, que solo se realizó plenamente de forma póstuma con la ley de 1893 que favorecía la inmigración europea, un momento que coincidió con estrategias más abiertas de discriminación legal, demostradas a través de los límites impuestos al derecho de voto de los indígenas. Véase Carmen McEvoy, Homo politicus: Manuel Pardo, la política peruana y sus dilemas, 1871-1878 (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2007); Carlos Contreras y Marcos Cueto, Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente , 5.a ed. (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013), 160, 189-190; Del Águila, La ciudadanía corporativa .

60. Thurner, Republicanos andinos , 13, 23.

61. George Kubler, The Indian Caste of Peru, 1795-1940: A Population Study Based Upon Tax Records and Census Reports , Smithsonian Institution, Institute of Social Anthropology, Publication 14 (Westport: Greenwood, 1973). La influyente obra de Gootenberg “Population and Ethnicity in Early Republican Peru” actualiza y amplía la de Kubler. Véase también Nils Jacobsen, “Liberalism and Indian Communities in Peru, 1821-1920”, en Robert H. Jackson (ed.), Liberals, the Church, and Indian Peasants: Corporate Lands and the Challenge of Reform in Nineteenth-

Century Spanish America (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997), 123-170; Adrian J. Pearce, “Reindigenización y economía en los Andes, c. 1820-1870, desde la mirada europea”, Historia Mexicana , 67, n.° 1 (julio-septiembre de 2017): 233-294.

62. Para una síntesis de estos argumentos, véase Larson, Trials of Nation Making . Entre los estudios que aportan perspectivas más matizadas sobre los pueblos indígenas como actores históricos significativos se encuentran, entre muchos otros, Marta Irurozqui, “The Sound of the Pututos: Politicisation and Indigenous Rebellions in Bolivia, 1826-1921”, Journal of Latin American Studies , 32, n.° 1 (2000): 85-114; Florencia Mallon, Peasant and Nation: The Making of Postcolonial Mexico and Peru (Berkeley: University of California Press, 1995); Cecilia Méndez, La república plebeya. Huanta y la formación del Estado peruano, 1820-1850 , Estudios Históricos 66 (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2014); Charles Walker, De Túpac Amaru a Gamarra. Cusco y la formación del Perú republicano, 1780-1840 (Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1999).

63. Como sugiere José Carlos de la Puente Luna (conversación personal, octubre de 2020).

64. Como afirma Gootenberg, los gobiernos peruanos “no tenían ni la capacidad ni la voluntad de realizar encuestas exhaustivas de sus dispersos y esquivos súbditos andinos” (“Population and Ethnicity in Early Republican Peru”, 109). Sobre los efectos electorales y políticos de la cartografía social, véase Gabriella Chiaramonti, “La redefinición de los actores y de la geografía política en el Perú a finales del siglo XIX ”, Historia , 2, n.° 42 (julio-diciembre 2009): 329-370.

65. Para procesos similares en México, véase Claudio Lomnitz, Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthropology of Nationalism , Public Worlds 9 (Mineápolis: University of Minnesota Press, 2001), esp. cap. 12.

66. Magnus Mörner, “Historical Research on Race Relations in Latin America During the National Period”, en Magnus Mörner (ed.), Race and Class in Latin America (Nueva York: Columbia University Press, 1970), 225.

67. Entre los principales estudios críticos sobre el indigenismo véase De la Cadena, Indígenas mestizos ; Lauer, Andes imaginarios ; Gerardo Leibner, El mito del socialismo indígena. Fuentes y contextos peruanos de Mariátegui (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999); Juan Ulises Zevallos Aguilar, Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el “Boletín Titikaka” (1926-1930) (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2002); Yazmín López Lenci, El Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935) (Lima: Concytec y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004); Jorge Coronado, The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009). Para una nítida formulación de la perspectiva liberal sobre el tema, véase Mario Vargas Llosa, La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996).

68. De la Cadena, Indígenas mestizos , 45-46.

69. Méndez, Incas sí, indios no . Sobre la naturaleza engañosa de los estereotipos positivos que coexisten con la segregación en Estados Unidos, véase Nicholas Guyatt, Bind Us Apart: How Enlightened Americans Invented Racial Segregation (Oxford: Oxford University Press, 2016).

70. Posiblemente debido a la percepción de ese fracaso se ha prestado poca atención a los discursos nacionales del siglo XIX . Entre los aportes más significativos, véanse Del Águila, Los velos y las pieles ; Denegri, El abanico y la cigarrera ; Paul Gootenberg, Imaginar el desarrollo: las ideas económicas en el Perú postcolonial , trad. Javier Flores Espinoza, Serie Estudios Históricos 25 (Lima: Banco Central de Reserva e Instituto de Estudios Peruanos, 1998); Poole, Visión, raza y modernidad , cap. 6; Mark Thurner, El nombre del abismo. Meditaciones sobre la historia de la histori a, trad. Juan Carlos Callirgos, Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú 20 (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012); Marcel Velázquez Castro, Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895) (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Banco Central de Reserva, 2006).

71. Lo que Orlove llama “diferencias regionales naturalizadas”; consúltese “Putting Race in Its Place”, 302, 325. Las ideas de Orlove han sido fundamentales para mi trabajo sobre los imaginarios territoriales de las élites. Véase mi “Rastros de un paisaje ausente”. También han inspirado la importante exploración de las ideas geográficas del siglo XX llevada a cabo por Evelyne Mesclier en “De la complementariedad a la voluntad de ‘aplanar los Andes’: representaciones de la naturaleza y pensamiento económico y político en el Perú del siglo XX ”, Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines , 30, n.° 3 (2001): 541-562. A partir de dichos precedentes, Cecilia Méndez incorpora útilmente estos argumentos a una discusión sobre la historiografía peruana en “De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII - XXI)”, Histórica , 35, n.° 1 (2011): 53-102. Sobre las jerarquías de lugar, véase también Arjun Appadurai, “Putting Hierarchy in Its Place”, en George E. Marcus (ed.), Rereading Cultural Anthropology (Durham: Duke University Press, 1992), 34-47.

72. Marisol de la Cadena emprende una importante crítica a la categoría esencializadora de lo andino en la antropología e historia del siglo XX en "De utopías y contrahegemonías: el proceso de la cultura popular", Revista Andina , 8, n.° 1 (julio de 1990): 65-76. Véase también Starn, "Missing the Revolution". Remito a la concepción de Roland Barthes del mito como un modo de significación motivado que naturaliza la historia mediante tácticas reductoras y esencializadoras; véase Mitologías , trad. Hector Schmucler (Ciudad de México y Madrid: Siglo XXI Editores, 1999).

73. Sobre la ambivalencia de los estereotipos, véase, especialmente, Homi Bhabha, "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism", en The Location of Culture (Londres y Nueva York: Routledge, 1994), 94-120.

74. Véase el intento de Kristal de encontrar correspondencias puntuales entre los discursos sobre el indio y facciones específicas de clase en Una visión urbana de los Andes , junto con la respuesta de Cecilia Méndez en su reseña en Revista Andina , 10, n.° 1 (julio de 1992): 253-254.

75. Para el indigenismo como corriente y movimiento, véase Favre, L'Indigenisme , 7-8; Coronado, The Andes Imagined , 6-7.

76. Deborah Poole, "An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies", Annual Review of Anthropology , 34 (2005): 172.

77. En línea con la visión de Said sobre el Oriente, esta proposición toma distancia de la noción de lo indio como representación falsa; véase Orientalism , 272-273, 322. Se aproxima al concepto afirmativo y disruptivo del simulacro de Gilles Deleuze, tal y como aparece resumido en "Plato and

the Simulacrum", October , 27 (invierno de 1983): 45-56. Con base en Jean Baudrillard, Ramos explora la figura del indio a través de las nociones contemporáneas de hiperrealidad y simulacro en Indigenismo , 275-276. Aunque no se detiene a explorar la idea, Widdifield también se refiere al indio como el "simulacro de lo auténtico en la imagen misma de la nación" en The Embodiment of the National , 121 (véase también p. 10). Para una perspectiva psicoanalítica de estas cuestiones, véase Bhabha, "The Other Question".

78. Peter Wade, "Racial Identity and Nationalism: A Theoretical View from Latin America", Ethnic and Racial Studies , 24, n.° 5 (2001): 845-865.

79. Al rastrear la frase hasta el "Colofón sobre el país profundo" de Jorge Basadre —en realidad un epílogo añadido a la edición de 1947 de su clásico La multitud, la ciudad y el campo —, Enrique Mayer señala acertadamente la tergiversación del concepto de Basadre en el imaginario popular; véase "Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa's 'Inquest in the Andes' Reexamined", Cultural Anthropology , 6, n.° 4 (1991): 466-504. Para nociones similares de continuidad y profundidad cultural en México, consúltese Guillermo Bonfil Batalla, México profundo. Una civilización negada (Ciudad de México: Conaculta, Grijalbo, 1990).

Breve historia del indio: concepto e imagen

El indio . No hay término más complejo y debatido en América Latina desde la conquista, y acaso ningún otro sobre el que más se haya escrito. Desde que fue impuesto por primera vez sobre la diversidad de culturas y sociedades americanas, o esgrimido como categoría central del imaginario colonial, ninguno ha sido más esquivo visualmente. 1 Como observa Mirko Lauer, entre la conquista española en el siglo XVI y la independencia en el XIX, la pintura en la región andina no produjo ninguna imagen visual significativa que pretendiera representar este concepto. 2 Aunque es posible identificar varias imágenes tempranas como representaciones de indígenas, ninguna tiene el mismo significado o relevancia que la construcción visual de Laso. Más que un tema nuevo en el arte y la literatura, lo que emerge con Laso es un nuevo concepto. Las siguientes páginas intentan un breve recuento de imágenes coloniales y republicanas relacionadas con la noción de lo indígena para ilustrar las diferencias que nos permiten afirmar que el Habitante de las cordilleras del Perú de Laso es la primera imagen moderna del indio.

La conquista inventó el término, pero no formuló su imagen. Los grabados y figuras esquemáticas que ilustran las primeras crónicas y relatos de viajes no se refieren exactamente al concepto de indio, sino más bien a una figura clave del imaginario europeo de comienzos de la era moderna: el salvaje, sea "bueno" o "malvado". Esas figuras emplumadas —convencionales y alegóricas— que aparecen en los mapas, pinturas y libros del periodo tenían como propósito evocar a las poblaciones indígenas del Nuevo Mundo, pero en realidad ofrecían una representación abstracta de América, personificándola como uno más de los continentes conocidos.3 Eran imágenes que en última instancia designaban conceptos geográficos o nociones altamente codificadas de lo salvaje o lo pagano, y en esa medida no evocaban las ideas de diferencia cultural que están a la raíz de las definiciones modernas del indio.

Figura 6. Alegoría de América. Imagen de la portada de Hendrick Ottsen, Warhafftige Beschreibung der unglückhafften Schiffarht eines Schiffs von Ambsterdam, die Silberne Welt genannt ... nach Rio de Plata (Fráncfort del Meno: Wolff Richtern, 1604). 6,5 x 10,6 cm. Cortesía de la Biblioteca John Carter Brown, Providence.

Esta concepción de la etnicidad como cosa delimitada y visible, como atributo esencial de un determinado grupo, está también por lo general ausente de la pintura colonial. Es cierto que imágenes de personas cuyos rasgos físicos o vestimentas pueden asociarse con lo indígena figuran en el temprano manuscrito de Guaman Poma de Ayala, El primer nueva corónica y buen gobierno, pero esta es una excepción a la regla. La cultura colonial

temprana definirá los códigos visuales de la diferencia y la discriminación principalmente en términos religiosos. En la pintura, las figuras indígenas suelen aparecer en escenas del juicio final, insertas en una compleja red de conceptos teológicos que las ubican alternativamente entre el cielo y el infierno, la virtud y el pecado.4 Aparecen también como representaciones de intención verista entre las multitudes urbanas en algunas pocas pinturas coloniales, en particular la excepcional serie del Corpus Christi del Cuzco.5 Pero a diferencia de las figuras indígenas generadas por el indigenismo moderno, no aparecen aisladas, sino más bien integradas en el tejido de la sociedad colonial, de forma que comparten espacio con autoridades, funcionarios de la Iglesia y personas de distintos estamentos sociales. Los trajes incas reinventados que visten los curacas a la cabeza de los carros procesionales en la serie del Corpus Christi reflejan además una alteridad en disputa, configurando, como sugiere Carolyn Dean, una diferencia sobredeterminada, una estrategia ambivalente de representación a través de la cual la nobleza indígena negociaba su inserción en las estructuras de la sociedad colonial.6 En más de un sentido, los incas y sus descendientes reales o imaginarios no eran propiamente indios. Aunque aparecen revestidos de los símbolos de una idealizada cultura inca, los sujetos que figuran en estas pinturas no evocan la noción moderna de etnicidad como afirmación positiva de formas culturales.7 Tampoco lo hacen los escasos retratos de la nobleza andina de los cuales tenemos noticia. Son representaciones que buscan afirmar el poder y los privilegios de quienes podían reclamar una ascendencia inca precisamente para marcar distancias con respecto a la plebe indígena.8 No son representaciones genéricas, sino más bien retratos de personas concretas e identificables, pinturas que buscan afirmar nombres y linajes. Son, además, autorrepresentaciones, imágenes encargadas por los retratados o por sus descendientes directos.

Podemos afirmar entonces que, al menos hasta el siglo XVIII, la categoría “indio” rara vez encuentra una expresión visual. Las razones de esta ausencia tienen que ver con la propia y variable semántica del concepto, pero fundamentalmente con la función de las imágenes en la sociedad colonial como vehículos para la representación de narrativas religiosas, siempre ubicadas en escenarios sagrados que describen un orden celestial. Todo esto cambiaría con la rápida expansión de ideas ilustradas en el mundo hispánico a fines del siglo XVIII. Tanto el giro hacia las ciencias naturales como la aparición de prácticas de registro visual dotaron a las categorías

etno-raciales de una nueva tangibilidad a través de formas corporizadas que, como lo ha planteado Deborah Poole con respecto a las fuentes europeas, sentaron las bases de las primeras figuraciones modernas del concepto racial en los Andes. A través de la objetivación empírica del mundo, la ciencia de la Ilustración abonó el terreno para las primeras imágenes de categorías étnicas como cuerpos tangibles, mensurables y visibles.9

Figura 7. Anónimo cuzqueño, Parroquia de San Sebastián, de la serie del Corpus Christi, ca. 1675-1680. Óleo sobre tela, 218 x 220 cm. Museo de Arte Religioso, Cuzco.

Este impulso hacia lo descriptivo y taxonómico articuló uno de los más importantes compendios visuales de la historia colonial, la ambiciosa compilación de acuarelas formada por el obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón entre 1782 y 1785.10 El proyecto se proponía ofrecer una representación totalizadora del obispado de Trujillo a través de cientos de imágenes dibujadas por acuarelistas autodidactas bajo la supervisión del compilador. El segundo de los nueve volúmenes ofrecidos al rey de España, un catálogo de trajes y grupos sociales, contiene una serie de representaciones de indios integrados a un vasto conjunto que también comprende a españoles, criollos, mulatos y otros grupos etno-raciales. La serie oscila entre el ordenamiento tipológico de las ciencias naturales, los discursos sociales del mestizaje (de hecho, la organización de las láminas replica la secuencia jerárquica de las series pictóricas de los cuadros de castas) y la función descriptiva del relato de viaje. Aquí se funden lo natural y lo cultural: los tipos masculinos y femeninos españoles se reiteran en imágenes sucesivas vistiendo trajes diferentes, en tanto que los indios de la sierra, de los valles de Hibitos y de Lamas aparecen representados alternativamente en traje ordinario, en traje de iglesia o montados a caballo. Tipología y descripción se mezclan para dar origen a las primeras imágenes en las cuales los indios figuran como objetos complejos, objetos que superan y desafían los planteamientos que, más adelante, habrán de establecer una distinción entre lo étnico y lo racial. Lejos de la perspectiva científica, y lejos incluso de la lógica taxonómica de las expediciones oficiales contemporáneas promovidas por la Corona española, esta serie sitúa al indio en un sistema de representación que, siendo ajeno a las nociones modernas de naturaleza, cultura y geografía, es fundamentalmente ambiguo, móvil y fluido.

Figura 8. Anónimo cuzqueño, Manuela Tupa Amaro, ñusta, ca. 1777. Óleo sobre tela, 167 x 106 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini, 2013.12.1. Fotografía: Daniel Giannoni.

En esta taxonomía no hay un indio sino muchos, distinguidos por diferencias sociales y étnicas tan sutiles que, de no ser por las descripciones textuales que acompañan las acuarelas, probablemente serían irreconocibles. El indio aquí es un elemento más dentro de un continuo sociorracial, un eslabón entre tantos otros de “la gran cadena del ser” que reflejaba y daba forma a las jerarquías de la sociedad colonial. Pocas representaciones visuales del siglo XVIII, por no decir ninguna, aíslan al indio.11 En las pinturas de castas (tanto la extensa serie mexicana como su excepcional respuesta peruana), al igual que en tantos otros documentos visuales de la época, el indio aparece

como parte de un orden social mayor. Estas secuencias visuales tratan del mestizaje y, en tal sentido, de la participación del indio tanto en narrativas de transformación social como en las intervenciones imaginarias que, desde el poder, fueron concebidas para controlar esas mutaciones. Pero si bien los indios tienen un lugar central en estas narrativas visuales, están lejos de ocupar una posición privilegiada con respecto a las demás categorías etno-raciales: lo mismo que el español o el negro, el indio es un elemento más en la interminable cadena del mestizaje.12

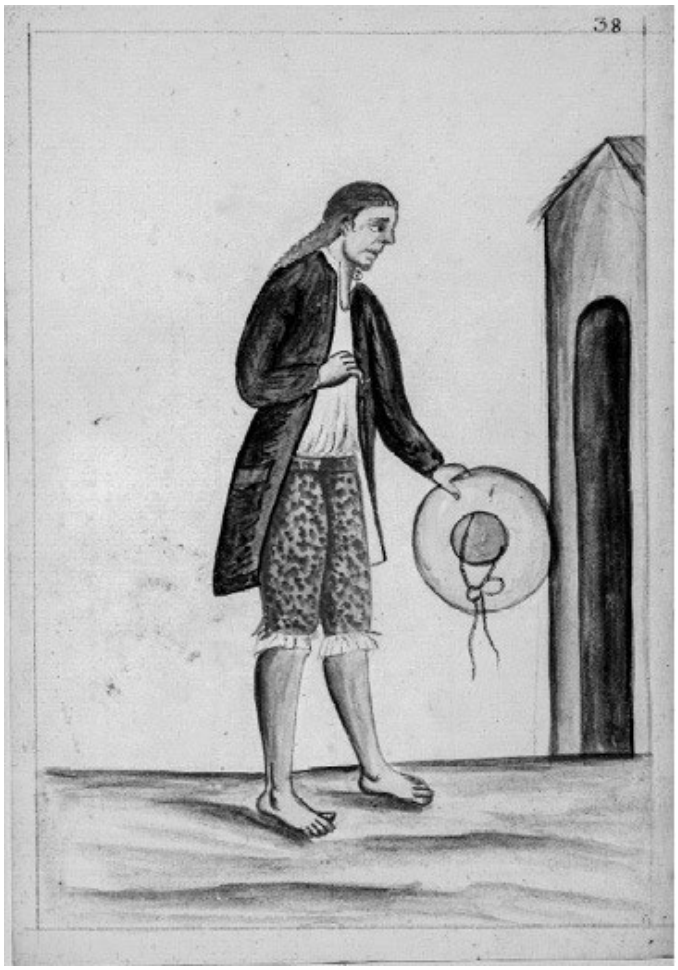


Figura 9. Anónimo, Indio hivito con traje de iglesia, ca. 1785-1796. Acuarela sobre papel, 41,7 x 32 cm. Trujillo del Perú, vol. 2, n.° 21. Fundación BBVA Continental, Lima. Archivo Digital de Arte Peruano. Fotografía: Daniel Giannoni.

Figura 10. Anónimo, Indio hivito con traje ordinario, ca. 1785-1796. Acuarela sobre papel, 41,7 x 32 cm. Trujillo del Perú, vol. 2, n.° 20. Fundación BBVA Continental, Lima. Archivo Digital de Arte Peruano. Fotografía: Daniel Giannoni.

Figura 11. Anónimo, Indio de la sierra con traje ordinario, ca. 1785-1796. Acuarela sobre papel, 41,7 x 32 cm. Trujillo del Perú, vol. 2, n.° 16. Fundación BBVA Continental, Lima. Archivo Digital de Arte Peruano. Fotografía: Daniel Giannoni.

Esta multiplicidad caracteriza también a las imágenes del costumbrismo temprano, la tradición que a inicios del siglo XIX adoptó, imponiendo distancias aún mayores, la lógica tipológica de los proyectos visuales de la Ilustración. Liberados ya de cualquier pretensión científica, los múltiples tipos indígenas que figuran en los repertorios costumbristas son solo algunos de los muchos grupos que conforman la población urbana de Lima, donde el género surgió y floreció. Aunque tributarias distantes de taxonomías científicas, estas imágenes populares conservan la heterogeneidad del

sistema de Martínez Compañón. Se resisten a concepciones de la diferencia en los términos que hoy nos resultan familiares: no son representaciones que opongan naturaleza y cultura, que enfrenten una comprensión biológica del concepto de raza a una idea de lo étnico como categoría estrictamente cultural.13 Las colecciones costumbristas, con su vasto y asistemático repertorio de tipos, establecieron la diferencia misma como estructura categórica del imaginario global. Las imágenes singulares forman unidades discretas que hacen visibles —que literalmente dan cuerpo— a categorías más amplias, ya sean estas naciones, ciudades o culturas.

Con el tiempo, ciertos tipos adquirieron mayor importancia, llegando a asumir el papel de representaciones emblemáticas de la nación. Singularizados y transformados en símbolos, pasaron a literalmente encarnar grupos étnicos para convertirse en figuras tangibles de cultura. Llevada al extremo, la lógica de objetivación que yacía bajo la facticidad material de estas figuraciones hizo posible imaginar calcos o maniquíes de tamaño natural y completamente vestidos que serían presentados en eventos internacionales; es así como un gaucho encarnó a la Argentina en la Exposición Universal de París de 1867, y unas tapadas al Perú en la entrada al pabellón nacional en la exposición de 1878 (véase la fig. 36).14 Estas variantes tridimensionales de los tipos que los costumbristas habían formulado previamente revelan hasta qué punto esas personificaciones llegaron a condensar poderosas nociones de cultura en el imaginario popular. Eran estrategias visuales capaces de representar ideas densamente entrelazadas tanto de etnia como de raza.

Nº 2
Yndios Serranos Tributarios Civilizados Yden

Figuras 12-13. Cristóbal Lozano (atribuido), N 2. Yndios serranos tributarios civilizados. Yden, ca. 1770. Óleo sobre tela, 100 x 125 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid y N 3. Español. Yndia serrana o café[tada]. Produce mestiso, ca. 1770. Óleo sobre tela, 100 x 125 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid. Fotografías: Daniel Giannoni.

Producidas en el flujo incesante de un mercado en expansión, multiplicadas a mano o mediante fotografías e impresos, las imágenes costumbristas modificaron sus precedentes, pero también ampliaron su alcance e impacto.15 Fueron estos tipos etno-raciales populares —más que las figuraciones científicas antropométricas que han recibido mayor atención— los que configuraron los imaginarios nacionales en el siglo XIX.16 Laso dialogó con esta tradición clave para la determinación del campo visual que

hizo posible sus propias representaciones, pero a la vez intentó superarla. Aunque tomó distancia de sus fuentes, el impacto del costumbrismo es evidente en su obra, al igual que lo es en la de sus contemporáneos más próximos, como José Agustín Arrieta, Felipe Santiago Gutiérrez y Manuel Serrano en México, o Juan Manuel Blanes, Carlos Morel, León Pallière y Prilidiano Pueyrredón en el Río de la Plata, entre otros pintores que trabajaron en lugares donde los patrones académicos no tenían suficiente arraigo como para imponerse. La incorporación de imágenes populares a las bellas artes transformó sus significados, acentuando el papel que desempeñaban los tipos locales, ya singularizados como emblemas de la nación.

Figura 14. Francisco Javier Cortés (atribuido), Indio arriero de la sierra / Cerro de Pasco, jaujino, huamanguino, ca. 1827-1838. Acuarela y témpera

sobre papel, 24 x 19,3 cm. Museo de Arte de Lima, 2015.21.57. Donación Juan Carlos Verme. Fotografía: Daniel Giannoni.

Frente a un repertorio de imágenes que tendía a multiplicarse en series interminables, el Habitante de las cordilleras del Perú emerge, por contraste, como el indio: un singular colectivo, una figura autosuficiente que se eleva por encima de otros grupos étnicos o raciales.17 Es esta abstracción la que hizo posible imaginar su figuración como concepto visual. A diferencia de Atahualpa, Caupolicán, Moctezuma, Tabaré y otros héroes indígenas históricos que la pintura de historia académica latinoamericana recuperó posteriormente como imágenes nacionales, el indio de Laso es una figura alegórica anónima.18 El indio moderno, como señala Lauer, es necesariamente genérico: subsumido en un ámbito de categorías más extenso, su significado inevitablemente lo trasciende.19

Hay, en efecto, una diferencia crítica entre la evocación de personajes históricos y las personificaciones de cultura y nación surgidas del encuentro del costumbrismo con la alegoría.20 Esa diferencia marca la distancia que separa al Habitante de las cordilleras del Perú de esa otra imagen emblemática de la nación peruana, la de Los funerales de Atahualpa de Luis Montero, una distancia que se sobrepone a la escisión que separa las disciplinas modernas de la antropología y la historia. Esas diferencias no erigen, sin embargo, categorías irreductibles, sino conceptos permeables que se definen mutuamente. De este modo, no existe ninguna contradicción entre la individualidad de los personajes históricos y su capacidad de personificar nuevas ideas raciales y culturales: los héroes precolombinos también podían ser indios.21

Figura 15. Luis Montero, Los funerales de Atahualpa, 1867. Óleo sobre tela, 350 x 537 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Municipalidad Metropolitana de Lima; en custodia en el Museo de Arte de Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

En su concepción del Habitante de las cordilleras del Perú como encarnación de la nación (para usar la frase acuñada por Stacie Widdifield en su estudio del arte mexicano del siglo XIX),22 una figura que trae el pasado hasta el presente, Laso imaginó al indio, quizá por primera vez en la historia de América Latina, como un concepto cultural, en los términos que habrían de ser empleados por los nacionalismos modernos. Sus cuadros marcan el momento culminante en que el indio, término que emerge como una categoría jurídica colonial, se transforma finalmente en un símbolo de lo

indígena o lo nativo, para ser idealizado como emblema de un pueblo originario que podía sentar las bases de una cultura nacional auténtica y autónoma.23 La pintura de Laso construyó, ex nihilo, la imagen moderna del indio. El impacto de esa figura etno-racial requiere que tomemos distancia de su aparente obviedad para entender cómo llegó a hacerse un concepto visible.

---

1. Véase el influyente ensayo de Guillermo Bonfil Batalla, “El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial”, Anales de Antropología , 39, n.° 2 (1972): 105-124. Sobre el efecto homogeneizador del término, consúltese también la primera parte de Robert F. Berkhofer, Jr., The White Man’s Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present (Nueva York: Vintage, 1978).

2. Lauer, Introducción a la pintura peruana del siglo XX , 89-90. Sobre la ausencia de imágenes europeas del indio americano, véase Poole, Visión, raza y modernidad , 34.

3. Sobre las primeras imágenes modernas, véase John F. Moffitt y Santiago Sebastián, O Brave New People: The European Invention of the American Indian (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996), 126-132; Hugh Honour, The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time (Nueva York: Pantheon, 1975), 84-117.

4. Rolena Adorno, “The Depiction of Self and Other in Colonial Peru”, Art Journal , 49, n.° 2 (verano de 1990): 110-118; Gabriela Ramos, “El rostro de la discriminación: litigios y probanzas de caciques en el Perú colonial temprano”, Fronteras de la Historia , 21, n.° 1 (enero-junio 2016): 64-88. Para la asociación de lo indígena con el pecado en las pinturas coloniales, véase Ananda Cohen Suárez, “Making Race Visible in the Colonial Andes”,

en Pamela A. Patton (ed.), Envisioning Others: Race, Color and the Visual in Iberia and Latin America (Boston: Brill, 2016), 187-212.

5. El estudio más significativo de estas representaciones sigue siendo el de Teresa Gisbert, Iconografía y mitos indígenas en el arte (La Paz: Gisbert y Cía., 1980).

6. Carolyn Dean, Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco colonial (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002), cap. 7.

7. Para definiciones de etnicidad, véase Richard Jenkins, Rethinking Ethnicity , 2.ª ed. (Los Ángeles: Sage, 2008), 10-16. En los Andes, la cultura material colonial que rodeaba la memoria de un pasado imperial o daba continuidad a las tradiciones precolombinas a través de tipologías de objetos como los textiles, keros o tupus afirmaba ciertamente una diferencia cultural; sin embargo, esta cuestión excede por mucho el alcance de este libro.

8. Para la diferenciación de los curacas de la población indígena, véase Thomas B. F. Cummins, "We Are the Other: Peruvian Portraits of Colonial Kurakakuna", en Rolena Adorno y Kenneth J. Andrien (eds.), Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century (Berkeley: University of California Press, 1991), 203-231. Sobre las estructuras de discriminación que afectan a la condición de indios de los curacas, consúltese Ramos, "El rostro de la discriminación", 70-73.

9. Poole, Visión, raza y modernidad , capítulo 3. Véase, especialmente, Marta Penhos, Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005). Para un análisis en

inglés de las expediciones científicas españolas, consúltese también Daniela Bleichmar, Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment (Chicago: University of Chicago Press, 2012), 6-10.

10 10. Para la edición facsimilar completa de la colección preservada en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, véase Martínez Compañón, Trujillo del Perú , 12 vols. (Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1985-1991).

11. La aparición de un indio abstracto y singular como parte de una imagen dual de la nación es el tema de la tesis en la cual se basa este libro. Desarrollé el argumento en torno a la transición de identidades múltiples a un singular colectivo en el seminario "Picturing Race: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869)", Universidad de Cambridge, Centro de Estudios Latinoamericanos, 24 de abril de 2007; y en la conferencia "Picturing Race/Viewing Race", en el simposio "The Image of Peru: History and Art, 1550-1880", Getty Research Institute, Los Ángeles, 18 de octubre de 2008. Estas ideas han sido parte de una extensa conversación con Cecilia Méndez sobre la importancia de lo visual en las figuraciones peruanas de la raza. Méndez evoca estas conversaciones en "De indio a serrano".

12. Sobre México, consúltese Ilona Katzew, Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico (New Haven: Yale University Press, 2004). Sobre la importancia de estas categorías, véase Thomas B. F. Cummins, "Review: Casta Paintings: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico de Ilona Katzew; Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings by Magali M. Carrera", Art Bulletin , 88, n.° 1 (marzo de 2006): 185-189. Sobre la serie peruana, véase Juan Carlos Estenssoro, "Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial"; y Luis Eduardo Wuffarden, "Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII ", en Natalia Majluf (ed.), Los cuadros de

mestizaje del Virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial (Lima: Museo de Arte de Lima, 2000), 48-65, 67-107.

13. Wade, Race, Nature and Culture , esp. cap. 3.

14. Nemo, “La Exposición Universal de París. Segunda carta: sección peruana”, El Comercio (Lima), 6 de julio de 1878; Del Carril, El gaucho , 244. Poole menciona el caso en el contexto de la preocupación por la percepción europea del Perú en Visión , raza y modernidad , 204. En el primer capítulo vuelvo a referirme a este caso.

15. Natalia Majluf, “Pancho Fierro, entre el mito y la historia”, en Marcus Burke y Natalia Majluf, Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro (Madrid: Ediciones El Viso y The Hispanic Society of America, 2008), 17-50.

16. Visión, raza y modernidad de Poole examina la obra de científicos y viajeros principalmente europeos. Este libro ha sido fundamental para entender el papel de la visión en la formación de los conceptos raciales andinos, aunque no se ocupa de la cultura visual peruana del siglo XIX propiamente, salvo en un capítulo sobre la Lima de Manuel Atanasio Fuentes. El fenómeno del costumbrismo y la obra de artistas como Francisco Fierro y Laso quedan así fuera de su alcance.

17. Carolina González Undurraga recurre a las reflexiones de Reinhart Koselleck sobre el singular colectivo para describir los cambios en el concepto de raza en el siglo XIX, que, a diferencia de mi propia definición, ella explica como una transición hacia definiciones científicas. Véase González Undurraga, “De la casta a la raza. El concepto de raza: un singular

colectivo de la modernidad, México, 1750-1850", Historia Mexicana , 60, n. ° 3 (enero-marzo de 2011): 1491-1525.

18. Con la excepción de los cuadros de Caupolicán de Monvoisin, la mayor parte de las pinturas de historia de tema indígena emergen más tarde. Véase Jaime Cuadriello, El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Nacional Autónoma, 2010); Maraliz de Castro Vieira Christo, "Atahualpa en la corte imperial brasileña", en Natalia Majluf (ed.), Luis Montero: "Los funerales de Atahualpa" (Lima: Museo de Arte de Lima, 2011), 102-131; Laura Malosetti Costa, Tabaré cosmopolita: 130 años/1888-2018: migraciones y ambivalencias del héroe trágico (Montevideo: Museo Zorrilla, Ministerio de Educación y Cultura, 2018).

19. Lauer, Introducción a la pintura peruana del siglo XX , 90.

20. Ambos géneros conviven productivamente en la obra de Juan Manuel Blanes. Véase Roberto Amigo y Gabriel Peluffo Linari, Juan Manuel Blanes: la nación naciente, 1830-1901 (Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001).

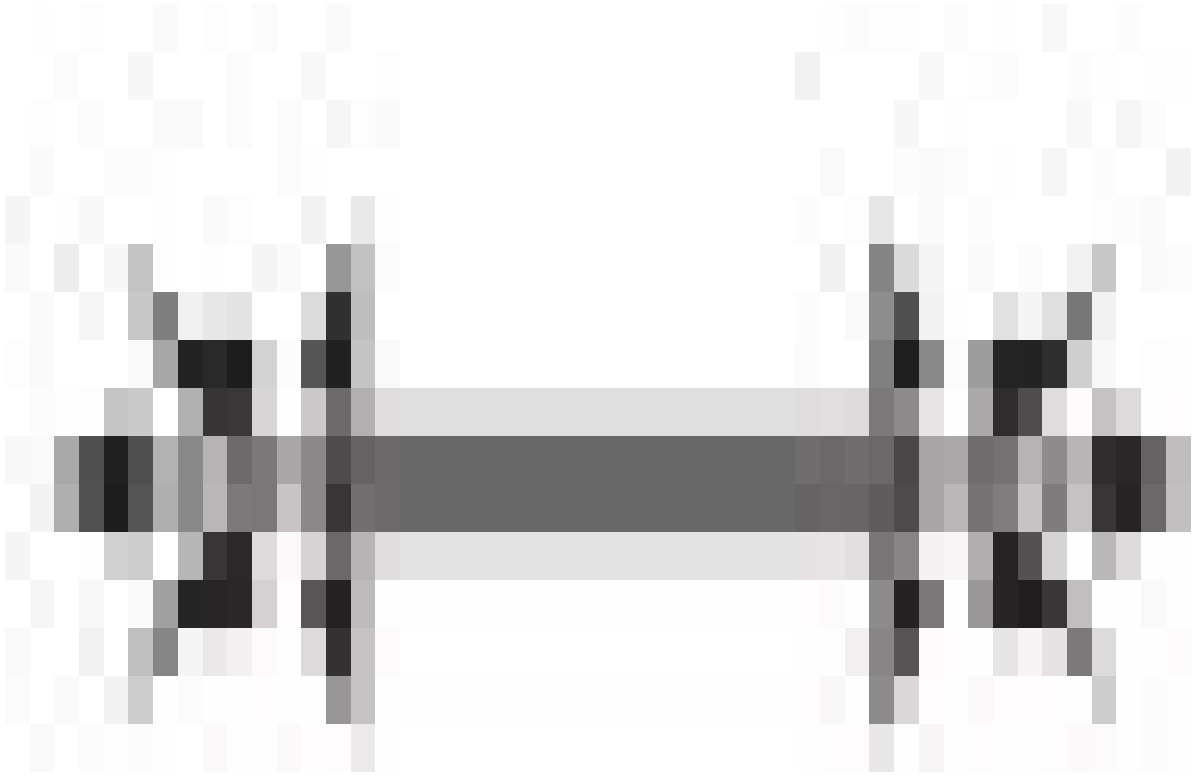
21. Widdifield, The Embodiment of the National, 105-111.

22. Ibíd.

23. Como señala Raúl Alcides Reissner, aunque estos términos suelen ser sinónimos en América Latina, no están relacionados etimológicamente.

Véase El indio en los diccionarios: exégesis léxica de un estereotipo , Serie de Antropología Social 67, Colección INI (Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista, 1983), 39. Consúltese también mi texto, “El indigenismo en México y Perú”, 618 n. 35. Ana Luz Ramírez Zavala profundiza en esta idea en “Indio/indígena, 1750-1850”, Historia Mexicana , 60, n.° 3 (enero-marzo de 2011): 1643-1681.

1



El indio:

imagen de la nación

Aprimera vista, el Habitante de las cordilleras del Perú es una composición sencilla y directa. Al centro, una sola figura llena el espacio del cuadro y confronta directamente al espectador. Es un hombre vestido con sombrero y

un gran poncho negro, que sostiene firmemente en sus manos una vasija precolombina. La pintura sugiere una relación directa entre este objeto antiguo —un tipo común en la iconografía moche— y la figura principal, cuya identidad parece ser la de un indígena contemporáneo. Si bien la cerámica trae la historia antigua al presente, la pieza funciona como algo más que una referencia genérica al pasado precolombino; se trata de una imagen cuidadosamente seleccionada y posicionada. La vasija representa a un prisionero atado, con las manos sujetas a la espalda y una cuerda al cuello; es la imagen de una víctima: reducida, subyugada, inmovilizada. Sostenido por la figura principal y presentado frontalmente al espectador, el objeto precolombino convierte el cuadro en una alegoría de la opresión del indio. 1

Pero si es posible condensar la idea principal de la obra en un breve párrafo, ese resumen no agota la densa gama de significados del cuadro ni da cuenta de su radical importancia histórica. Como en todas las pinturas de Laso, la obviedad de la imagen esconde una estudiada estrategia que solo puede recuperarse a través de una lectura cuidadosa y sostenida. Esto implica indagar más allá de la imagen para encuadrar sus contextos y las condiciones de su aparición. En lo que sigue, exploro las formas en que la pintura cataliza un cambio importante, atravesando campos y discursos diversos para forjar un ordenamiento dicotómico del imaginario público a través del cual se define una nueva noción de lo indio, erigido en oposición tanto al hispanismo histórico como a la cultura criolla contemporánea.

De las muchas afirmaciones que hago sobre la importancia de este cuadro, quizá la más significativa sea que fue el primero en elevar la imagen del indio a la condición de símbolo de la nación. Por ello, es relevante anotar que el Habitante de las cordilleras del Perú fue expresamente concebido para la Exposición Universal de París de 1855, donde se exhibió por primera vez. En esa muestra fundadora de una larga saga de presentaciones de artistas peruanos en el extranjero, el cuadro colgaba junto a otra obra de Laso, el Retrato de Gonzalo Pizarro, uno de los más famosos conquistadores del Perú, hermano de Francisco Pizarro (véase la fig. 4).2 Los dos cuadros eran expuestos como pendants, y juntos ofrecían una representación sintética de la nación. Es altamente significativo que esas obras hayan sido creadas en el marco de la primera exposición internacional que vinculó de forma efectiva la práctica pictórica a las escuelas nacionales. Ninguna de las exposiciones

anteriores organizadas en Londres, Bruselas, Berlín, Dublín y Nueva York había estipulado que los artistas representaran a sus países de origen.3 En noviembre de 1854, siguiendo la normativa que obligaba a los extranjeros a conseguir apoyo oficial, Laso e Ignacio Merino —ambos residentes entonces en París— se dirigieron a la delegación peruana en Francia. Incluso antes de que se inaugurara la exposición en mayo del año siguiente, los artistas ya habían sido interpelados como representantes de su país de origen, una determinación que se reiteró al momento del montaje, cuando la comisión imperial dispuso los cuadros en secciones nacionales claramente definidas.4 Los emergentes nacionalismos culturales literalmente cobraron así forma material en la Exposición Universal de París. La crítica siguió el orden de ese libreto, proponiendo lo que posiblemente sea la primera discusión comparativa de gran alcance de las artes visuales explicadas a través del concepto de escuelas nacionales. Los críticos pugnaban por determinar el carácter pictórico que correspondería a cada nación y expresaban su frustración al no encontrar los rasgos distintivos que buscaban en artistas extranjeros como Laso. Esas expectativas de diferencia constituyeron la premisa de la muestra, los textos críticos a los que dio origen y la forma en que los artistas concibieron su participación. La nación sería imaginada así sobre los cimientos de un sistema internacional de las artes en rápida expansión.5

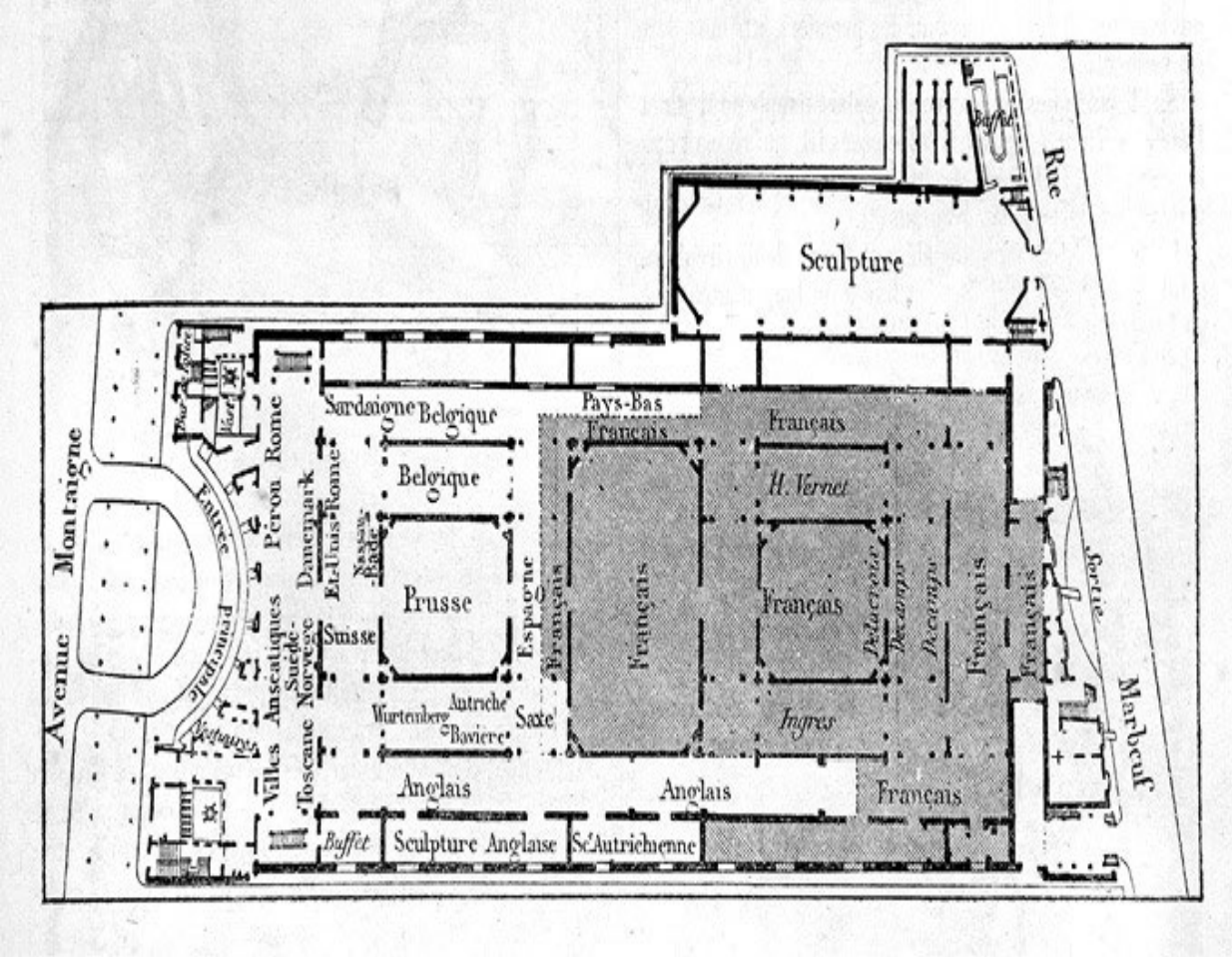


Figura 16. Exposición Universal de París de 1855. Plano del Palacio de Bellas Artes, avenida Montaigne. En Magasin Pittoresque, 23 (julio de 1855): 215. Colección privada, Lima.

Este fue un momento crítico para las definiciones culturales de la nación en otros frentes. La exposición se dio en el momento de un debate crucial en torno a la posibilidad de una literatura peruana, en gran parte centrado en la obra de Manuel Nicolás Corpancho, joven escritor con el que Laso compartió estancia en Francia. Los argumentos desarrollados en la larga serie de comentarios preliminares insertos en el poemario que publicó en 1854 sentaron las bases del primer debate sistemático sobre las perspectivas de una literatura nacional. José Casimiro Ulloa, amigo y compañero de Laso en París, criticó a Corpancho por su elección de temas europeos (y,

concretamente, ibéricos), señalando el potencial que la naturaleza y la historia peruanas ofrecía a los artistas.6 La concepción del campo estético moderno en términos nacionales surgió así en estos complejos espacios cosmopolitas.

Años más tarde, el pintor Federico Torrico habría de dramatizar las circunstancias que rodearon a la creación de los cuadros de Laso, afirmando que, como "el Perú no presentaba nada en ese gran concurso de la inteligencia y de la industria de todas las naciones", el pintor debió concebir y ejecutar sus obras a pocos días de la inauguración. Según Torrico, acaso el primer crítico de arte peruano, Laso habría salvado la imagen del Perú al darle representación en ese gran evento internacional. Torrico además recordaría que el artista había rechazado las ofertas de compradores interesados en su pintura porque, al vivir de una pensión del gobierno, entendía "que todas las obras que ejecutaba a la sombra de esa protección pertenecían a la república".7 Más tarde, en enero de 1860, Laso entregaría ese cuadro, junto con La Justicia, El concierto y una de las versiones de su Santa Rosa de Lima, al Estado peruano, como retribución por el apoyo que había recibido.8 El artista aparece como un ciudadano que se debe ante todo a la nación. El Habitante de las cordilleras del Perú fue concebido así expresamente como una representación del país en el exterior y como un cuadro para la nación peruana.

Laso pintó esta alegoría nacional en un momento en que el género se reconfiguraba dramáticamente. Los artistas franceses se vieron forzados a reflexionar sobre el modo alegórico tras el estrepitoso fracaso del concurso convocado en 1848 por el gobierno provisional de la Segunda República para una "figura simbólica" de la República Francesa, cuyos tímidos resultados Laso seguramente pudo conocer a su regreso a París desde Italia en marzo de 1849.9 Los mejores proyectos que surgieron de ese fracaso —desde el realismo de Gustave Courbet hasta el pastoralismo de Jean-François Millet— pusieron en tensión abstracciones conceptuales con procesos puntuales de la vida contemporánea, transformando temas elevados en alegorías modernas.10 El Habitante de las cordilleras del Perú de Laso forma parte de una respuesta más amplia a esa crisis de la pintura que estalla en torno a 1850, un intento centrado en crear un arte nacional a partir de las disputadas estructuras de la pintura académica francesa en el momento en que esta asumía su papel como centro y modelo de la pintura internacional.

Figura 17. Luis Montero, El Perú libre, ca. 1849-1850. Óleo sobre tela, 223 x 156 cm. Congreso de la República del Perú, Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

Laso elabora sus estrategias visuales a partir de una serie de referencias dispares: desde el arte culto hasta el impacto de la cultura visual masiva, desde el rechazo peculiarmente francés al género histórico y el interés contemporáneo por la alegoría moderna, hasta el impacto de las imágenes populares americanas. Hábilmente, la obra hilvana diferentes vertientes del discurso criollo para dar forma a una imagen radicalmente nueva del indio y de la nación. Basta confrontar el Habitante de las cordilleras del Perú con lo que quizá sea su único verdadero precedente local: el Perú libre de Luis

Montero. Terminado en Florencia hacia 1850 y expuesto en Lima un año después, este cuadro había sido concebido también como un tributo a la nación y como un reconocimiento al apoyo oficial que le había permitido a Montero estudiar en Europa.11 Parecía del todo apropiado que el tema de la primera composición importante del joven pintor haya sido una alegoría de su país. En el cuadro, un indio emplumado con un brazo levantado hacia el pecho y el otro sujetando los grilletes rotos de la esclavitud española levanta su mirada en un gesto que parece ofrecer gratitud al cielo. Junto al color blanco de la falda, el rojo vivo de los pliegues de su túnica evoca los colores de la bandera peruana, mientras que al pie de la columna trunca que se encuentra detrás se distingue el escudo nacional. Un barco a vapor, en alusión al progreso y a la modernidad, se ubica en medio de un vasto mar, y más allá, en el fondo, se eleva la imponente faz de los Andes. Todos los emblemas del cuadro de Montero poseen el carácter evidente que cabría esperar de un manual de iconografía republicana. Todo es alegoría: el tipo de imagen trillada y literal que la crítica de arte europea entonces cuestionaba. No cabe duda de que Laso conocía el cuadro. Era una de las primeras composiciones originales de la nación producidas por un pintor peruano moderno y, como tal, había sido exhibida en público, prontamente copiada y ampliamente discutida en la prensa.12 En todo sentido, el Habitante de las cordilleras del Perú puede interpretarse como una respuesta crítica a la pintura de Montero, la propuesta de Laso de lo que debía ser una alegoría nacional. Puede que no haya sido un gran desafío, pero la comparación sirve al menos para ilustrar la sutil complejidad de la imagen de Laso y del proyecto pictórico que asumió.

Una antigüedad local

La única acción representada en el cuadro, si acaso puede decirse que haya una, es la presentación de la cerámica precolombina sostenida por la figura principal. Se trata, hasta donde sé, de la primera figuración verista de un objeto precolombino en una pintura sudamericana (o en cualquier pintura occidental). Imágenes de artefactos anteriores a la conquista habían aparecido con frecuencia en libros y revistas de viaje ilustrados, pero a pesar de la refinada calidad gráfica que podían alcanzar de estas imágenes, su función documental, sus formatos y los discursos científicos y populares en los que estaban enmarcadas no se aproximan al gesto de introducir objetos antiguos directamente a la esfera de las bellas artes.13 Existe el precedente significativo del escultor Manuel Vilar, de la Academia de San Carlos de México, quien había estudiado fuentes precolombinas para los vestidos de sus figuras a gran escala de antiguos héroes mexicanos a principios de la década de 1850.14 Pero ningún artista hasta Laso había intentado llevar a la pintura o a la escultura un objeto precolombino con algún grado de verosimilitud.

Para reconocer la potencia de este gesto debemos volver a una época anterior al surgimiento de la moderna arqueología precolombina, cuando gran parte de los monumentos del antiguo Perú eran apenas conocidos y cuando la diversidad de las sociedades andinas anteriores a la conquista se hallaba aún subsumida bajo la etiqueta de una indiferenciada cultura “inca”. El acceso al arte precolombino se limitaba a un incipiente museo nacional en Lima en el que los objetos antiguos se disputaban el espacio con especímenes de historia natural, reliquias históricas, curiosidades, numismática y pintura.15 Si bien piezas precolombinas empezaban ya a circular en los salones burgueses, principalmente en Cuzco y Lima (ciudades donde el coleccionismo se perfilaba como una práctica generalizada), estas apenas tenían una presencia pública que pudiera resonar más allá de las imágenes algo burdas o incluso fantasiosas que ilustraban revistas y libros.16 Solo la ambiciosa publicación ilustrada Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes d’Amérique (1810) de Alexander von Humboldt puede

contarse entre esas raras obras que alcanzaron un impacto popular significativo más allá de los círculos especializados en América Latina.17

En un contexto internacional más amplio, esta situación cambiaría radicalmente hacia 1850, cuando el Louvre inauguró su nueva “Salle des antiquités américaines”, situada junto a las galerías asirias en el sector norte del Cour Carrée. Las vastas colecciones que ahora se presentaban al público reflejaban el interés sostenido del gobierno francés por la arqueología precolombina y el apoyo oficial que había dado a varias expediciones científicas a la región. El “Musée américain”, como sería conocido, no solo le dio visibilidad al arte precolombino: también le prestó el tipo de validación estética que solo una institución como el Louvre podía otorgar. Hasta entonces, los objetos precolombinos habían desafiado las clasificaciones vigentes. Habían aparecido como artefactos etnográficos en el Museo Naval, también ubicado en el Louvre, entre un conjunto mixto de piezas que daban testimonio de la gran narrativa de las hazañas marítimas francesas. De hecho, en la sala principal dedicada a Jean-François de la Pérouse se exponían otras piezas, procedentes en su mayoría de América Central y del Norte.18 Considerados como productos de culturas avanzadas, estos objetos tenían ahora un espacio propio, diferenciado del museo etnográfico situado a pocas galerías de distancia; se habían convertido en antiquités américaines, de alguna forma comparables en estatus a las antigüedades griegas, romanas y egipcias.

La presencia de objetos precolombinos en el Louvre debió sin duda tener un profundo impacto en Laso a su llegada a París hacia abril de 1852. No es difícil imaginar la impresión que pudo causarle el ver esos objetos del antiguo Perú expuestos en el mismo edificio que albergaba las obras maestras del arte europeo que su generación se esforzaba en emular. Paradójicamente, el ingreso del arte antiguo peruano a los museos franceses debió de parecerle una extraña realización de lo que entonces parecía una fantasía casi inalcanzable para los artistas de su generación: la posibilidad de que el Perú pudiera participar en la autoridad de la tradición artística europea.

La apertura del “Musée américain” coincidió con otro gran acontecimiento para la arqueología andina: la publicación en Viena de Antigüedades peruanas, libro fundacional de Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de

Tschudi (Johann Jacob von Tschudi). Publicado con apoyo oficial y ofrecido por sus autores a mayor gloria de la nación, el libro proponía desde su título mismo la incorporación del arte precolombino a una nueva genealogía colectiva. Sara Castro-Klarén ha destacado el papel que la prioridad etnográfica, la permanencia territorial y la originalidad del lenguaje desempeñan en la narrativa de Rivero y Tschudi sobre la nación como artefacto cultural.19 Si su extensa descripción de los logros materiales de las sociedades del pasado de hecho sentó las bases de un nuevo relato de la historia peruana, la lujosa calidad editorial del álbum de litografías en color que la acompaña dio a ese legado un nuevo estatus y visibilidad.20

Las galerías del Louvre y Antigüedades peruanas suscitaron un interés sin precedentes por la cultura material precolombina. Apenas un mes después de la llegada de Laso a París, la revista ilustrada Magasin Pittoresque comenzó a publicar una serie de artículos sobre el tema, seguida poco después por L'Illustration.21 El álbum de litografías de Francis de Castelnau sobre antigüedades peruanas —publicado en 1854 como parte de los catorce volúmenes de su Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud (1851-1854)— amplió aún más el repertorio de imágenes disponibles.22 La inclusión de una cerámica moche en la pintura de Laso solo fue posible en ese momento, cuando el pintor podía suponer que tal objeto ya no sería completamente desconocido para un público europeo especializado. Pero la centralidad de la vasija en el cuadro sugiere que esa pieza es más que una muestra de la cultura material precolombina: inscrita en el lenguaje de la pintura académica, representaba además una apuesta por la afirmación de valores esencialmente estéticos.

Las efímeras galerías del Louvre (que serían desarmadas poco después) contribuyeron a contrarrestar las actitudes poco favorables hacia el arte precolombino, pero no llegaron a generar un cambio definitivo.23 El propio Adrien de Longpérier, responsable de la organización del "Musée américain", no parecía estar plenamente convencido del valor estético de los objetos a su cargo. En su prólogo al catálogo de la colección —que Laso sin duda estudió—, Longpérier proponía que la organización social de las civilizaciones mexicana y peruana había "impedido de algún modo la búsqueda de la belleza, único elemento que conduce al progreso artístico", y esta incapacidad de reconocer "la naturaleza en su aspecto más noble" los llevaba a producir ingeniosamente "combinaciones extrañas (combinaisons

bizarres)".24 "[E]lles ne sont pas encore classiques" (todavía no son clásicas), sentenciaría, aclarando así el sentido que le había dado a la palabra bizarre. Lo clásico seguía estando geográficamente localizado: seguía siendo un concepto ligado exclusivamente al ámbito mediterráneo. Así, Longpérier pudo incorporar a las antigüedades egipcias en su modelo, al afirmar que ellas estaban asociadas a la historia sagrada europea, algo que no sucedía con las antigüedades americanas. Estos artefactos, producidos por civilizaciones avanzadas, podrían, sin embargo, llegar a interesar incluso a los aficionados y a quienes no estuvieran "cautivados por la atracción inexpresable inherente a los asuntos misteriosos".25 Es significativo que bizarre haya sido el término más utilizado en relación con estos objetos (aunque ocasionalmente se usarían palabras más duras, como grotesco). El término señala la ruptura de la norma para evocar lo excéntrico, aquello que literalmente se encuentra fuera del centro. El tinte de exotismo marcaba la diferencia que separaba el arte precolombino de la tradición clásica europea, el paradigma dominante que se impondría a todas las antigüedades.26

La presencia del arte precolombino en el Louvre estaba cargada de ambivalencia: sugería la posibilidad de incorporar las antigüedades americanas a la historia del arte, pero, al mismo tiempo, al forjar nuevas yuxtaposiciones, generaba también una sensación de extrañeza; forzosamente establecía un contraste entre esos objetos y la tradición europea. El arte precolombino seguía siendo inevitablemente otro frente al clasicismo mediterráneo, una instancia de alteridad extrema. La inclusión de la cerámica precolombina en la pintura de Laso implicaba una asertiva apropiación de esta diferencia, y cabe imaginar que para los espectadores contemporáneos la aparición de un objeto de este tipo en una pintura académica debió de haber producido una colisión estética.

El complejo ingreso de los objetos precolombinos a los relatos históricos y artísticos europeos, precisamente en el contexto de los discursos nacionalistas que determinaron la Exposición Universal de París, sin duda contribuyó a catalizar el programa de Laso de forjar una pintura nacional. Poco antes de dejar el Perú, en octubre de 1851 había solicitado licencia de la Academia de Dibujo de Lima para emprender "una ligera recorrida de los célebres monumentos que la antigua Capital de los Incas presenta al viajero y al artista".27 Se puede trazar un paralelo entre el propósito de sus anteriores viajes por Italia y la forma en que concibió su visita al Cuzco

como un recorrido de estudio e investigación de las antigüedades locales. Sin duda se inspiró en los precedentes de los viajes arqueológicos de Rivero por el Perú, y en los del diplomático francés Léonce Angrand, a quien probablemente conoció en sus años de formación en Lima o posteriormente en París.28 Mucho antes de que se consolidara la idea moderna de turismo, el viaje del pintor al Cuzco asumía un carácter programático. En uno de los primeros artículos sobre Laso, publicado en La Semana, importante semanario dirigido por José Arnaldo Márquez, el político y escritor Ignacio Noboa anunciaba el propósito del pintor de "empaparse de las bellezas poéticas que manan por todas partes de nuestro suelo peruano". Según Noboa, Laso había resuelto visitar el Cuzco "para enriquecer su paleta y fecundizar su ingenio", pues sabía "bien lo que importa una chispa de originalidad en el vetusto territorio de la Europa".29 El hecho de que Laso llevara a París los bocetos producidos durante sus viajes por el sur andino revela que el Habitante de las cordilleras del Perú era el producto final de un proyecto que había imaginado previamente.30 Demuestra también cómo los discursos de autenticidad cultural ya determinaban la perspectiva de su generación sobre la pintura, incluso antes de que se vieran obligados a enfrentarse a las exigencias de originalidad nacional que los críticos franceses impondrían insistentemente a los artistas extranjeros en la Exposición Universal.31

Este énfasis en una originalidad local determinó la forma en que los objetos precolombinos llegaron a proyectar la imagen de la nación a través de argumentos culturales. También motivó luego la decisión de Laso, como miembro fundador de la Academia Nacional durante su gestión en el Congreso, de dedicar su conferencia inaugural a la arqueología peruana. Aunque esta aparentemente nunca se publicó y tal vez ni siquiera llegó a ser leída en público, el gesto de Laso revela la centralidad que la arqueología tenía en su imaginario acerca de la historia nacional.32 Ya había abordado el tema en su única y sustancial discusión histórico-artística, "Algo sobre bellas artes", publicada como su contribución inicial a La Revista de Lima en 1859. En este breve resumen de las artes en el Perú desde el periodo precolombino hasta el siglo XIX, Laso elabora la primera narrativa de un arte nacional como expresión constante a través del tiempo. Ubica las raíces de la historia del arte del país en un antiguo "pueblo peruano" y, sin hallar contradicciones, traza su evolución a través de la obra de artistas criollos,

españoles e indígenas de la época colonial y de los primeros años de la república.33

Apoyándose en las Antigüedades peruanas de Rivero y Tschudi, Laso afirma el valor estético de la cultura material precolombina,34 aunque sus explicaciones en torno a la superioridad artística de la escultura sobre la arquitectura antigua invierten los argumentos de Rivero a favor de la primera.35 Según Laso, el "ingenio" de los indios se habría revelado en sus huacos de cerámica y metal, los cuales encuentra comparables en "buen gusto" a las terracotas de los etruscos y egipcios. Destacó especialmente una cerámica de un hombre dormido, que dijo haber visto en una colección privada de Cuzco, y que lo había impresionado "por la ingenuidad con que está concebido y la precisión con la que el autor ha copiado el sueño [...]". Laso evoca aquí una vasija escultórica que puede identificarse con una fina cerámica moche de la colección cuzqueña de Ana María Centeno —hoy en el Museo Etnológico de Berlín—, y que ya había sido elogiada y reproducida por escritores anteriores.36 Por sus méritos estéticos, afirma Laso, esa vasija era "digna de Luca de la Rovia [della Robbia], el Florentino".37 La comparación es elocuente; al invocar al escultor italiano, Laso eleva la cerámica, género menor en la jerarquía de las artes, al ámbito de la escultura y la introduce en la esfera canónica del Renacimiento italiano.

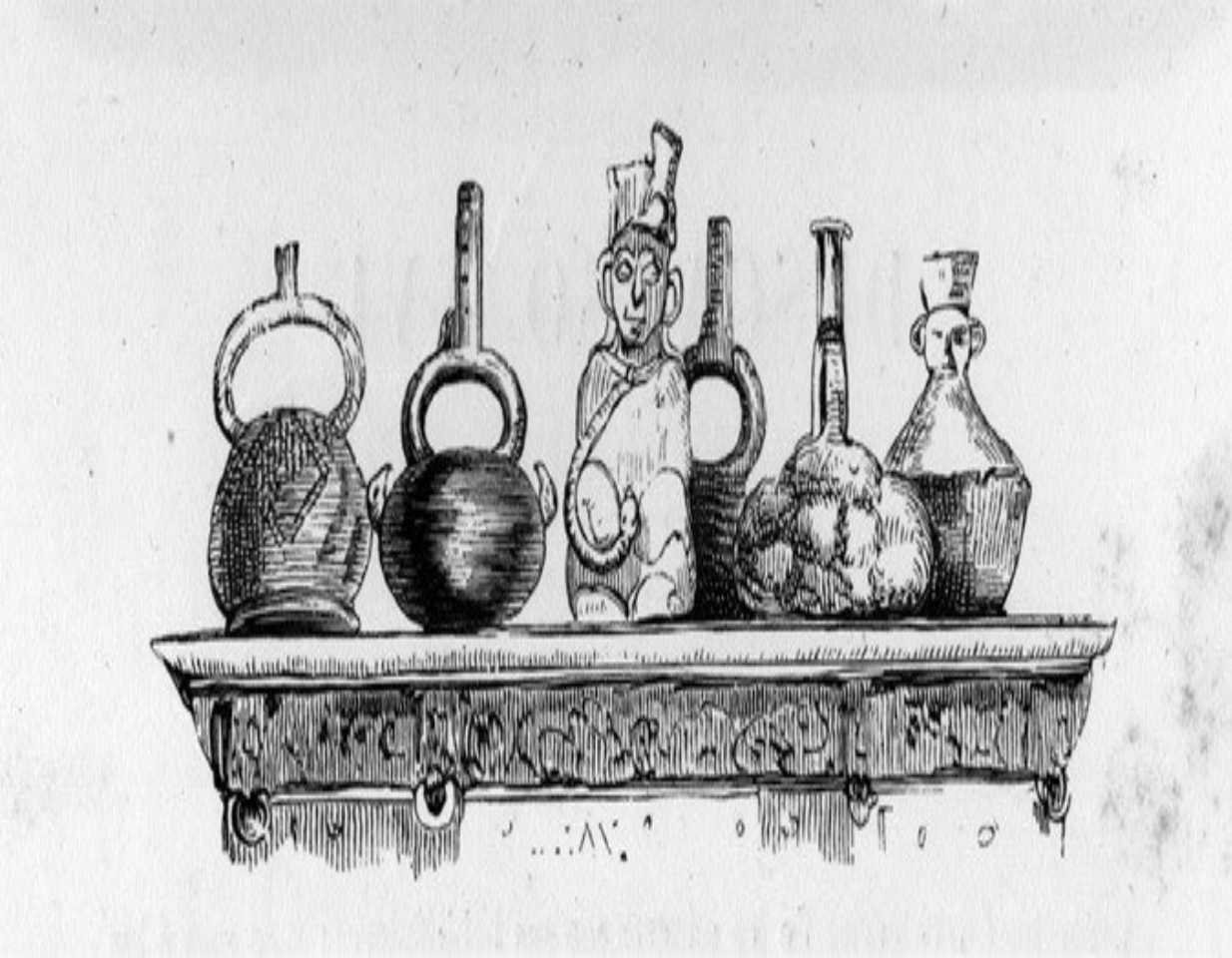
Figura 18. Cultura Moche, Figura de hombre dormido, 0-600 d. C. Cerámica, 22,5 x 11,7 x 23,7 cm. Excolección Ana María Centeno, Museo Etnológico de Berlín, VA 8033. Fotografía: Claudia Obrocki.

En esta presentación asertiva, la imagen del huaco propone una antigüedad alternativa. La elección de Laso puede explicarse por su interés en reivindicar la superioridad de la escultura, pero también por su percepción del rango inferior de la pintura en las sociedades precolombinas: era un arte sumamente refinado, un signo de civilización que los incas habrían seguramente alcanzado si su sociedad no hubiera sido golpeada en su infancia por la violencia de la conquista.38 Su vindicación de los logros artísticos precolombinos encuentra así su límite precisamente en el ámbito

de su propia práctica, la pintura, un arte para el que los antiguos Andes no parecían ofrecer modelos adecuados.

La cerámica no solo funciona como emblema de una tradición estética local, sino que también es el vehículo del mensaje de la pintura. Laso elige la figura del prisionero atado y arrodillado, un tipo común en la iconografía moche, del cual existían piezas fácilmente disponibles tanto en colecciones francesas como peruanas. Un objeto similar aparecía en el álbum litográfico que acompañaba a las Antigüedades peruanas de Rivero y Tschudi, y otro en uno de los dibujos de Ignacio Merino en Lima por dentro y por fuera, libro publicado en París por la misma época en que Laso debió empezar a trabajar en el Habitante de las cordilleras.39 La ilustración de Merino probablemente se basó en una colección francesa, que con toda probabilidad también era conocida por Laso, ya que la pieza aparece entre otras cerámicas sobre la repisa de lo que parece ser una chimenea, elemento entonces desconocido en los interiores peruanos.40 Aunque no nos sea posible identificar el objeto mismo que Laso utilizó como modelo, hay una variación crucial con respecto a las fuentes publicadas. En las ilustraciones de Rivero y de Merino, la soga que rodea el cuello de la figura en la cerámica es en realidad el cuerpo retorcido de una serpiente, cuya cabeza aparece a la altura del ombligo de la figura y atrapa sus genitales. Pero en el cuadro de Laso la serpiente se convierte en una cuerda que desaparece detrás de la espalda de la figura, dejando el lugar donde habrían estado los genitales como una superficie indefinida, un espacio vacío. Que Laso era consciente del motivo de la serpiente es evidente por una referencia en su ensayo “Algo sobre bellas artes”. Allí Laso afirma que, en sus vasijas, los indios “no solo copiaban simplemente al hombre, a los animales y a las frutas”, sino que, “al trazar una obra, tenían una idea filosófica”. Menciona específicamente una clase de vasijas “representando al mismo personaje, a quien envuelve una culebra, y el modo como está colocado el reptil indica que fue intencional: mas no podemos traducir la idea por temor a pasar por ingenuos e inmorales”.41

Lamina XXIV



Figuras 19 y 20. (Arriba) Leopold Müller, litógrafo, Conopa, figurando un indio orejón. En Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi (Johann Jacob von Tschudi), Antigüedades peruanas (Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, 1851), álbum: lámina 24. Biblioteca del Museo de Arte de Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

(Abajo) Ignacio Merino, ilustración, en Simón Ayanque (Esteban de Terralla y Landa), Lima por dentro y fuera (1797; 2.ª ed., París: Librería Española de A. Mézin [1854]), 175a. Biblioteca del Museo de Arte de Lima.

Lo que Laso no podía verbalizar, menos lo habría podido pintar. Pero hay otros factores que explican su alteración del motivo. Al transformar la serpiente en una soga, Laso reduce el abanico de posibles lecturas de la

vasija, cuyo significado “emblemático” había escapado a Rivero, dándole una significación más clara como imagen de subyugación y opresión.42 Sin embargo, la eliminación de la serpiente no explica ni exige la supresión de los genitales masculinos. Hay algo más que mero decoro pictórico en el gesto, y si tomamos en cuenta el comentario de Laso acerca de la intencionalidad, este aparece como un acto motivado, incluso consciente, como una castración.43 Que la cerámica funcione en el cuadro como alegoría de las sociedades precolombinas sugiere que esa mutilación, en términos más generales, alude a la destrucción causada por la conquista española. El tema es recurrente en los textos coloniales y republicanos, pero resuena especialmente en la poesía temprana del padre de Laso, escrita en el periodo de la independencia y recuperada con admiración por los poetas de la generación del pintor:

¡Vuelvo los ojos! (¡Quien no los hubiera,

y quien quando nació, naciera ciego!)

sobre este largo continente y ancho,

que Manco-Capac gobernó primero:

veo nuevas costumbres, nuevas gentes,

veo nuevas ciudades, nuevos Pueblos,

que desterrando la inocencia hermosa

de los vicios propagan el veneno,

que arruinando las viejas poblaciones

con sus escombros forman nuevos pueblos,

que, derramando sangre de los Reyes,

en tiranos se erigen de este suelo

lleno de altives brutal, e impía

señorean, sin ley al perulero,

e injustos y sangrientos por do quieran,

la fuerza, el interés son sus derechos.44

Un pasado idílico se pierde para siempre, y se construye espuriamente sobre sus escombros una nueva sociedad. Es el fin de los incas lo que la cerámica precolombina figura y evoca. El escaso conocimiento de las culturas antiguas y la presencia de objetos de la costa norte en colecciones de todo el Perú contribuyeron a sembrar confusión en torno a las variaciones regionales y temporales, permitiendo una identificación del estilo cerámico moche con un vago legado inca. La vasija sirve así como metáfora de una sociedad cuyo desarrollo habría sido violentamente interrumpido. Su superficie —desgastada, astillada y rota en varios puntos— lleva las marcas del paso del tiempo. Las manos que la sostienen con firmeza evocan las cualidades táctiles de su superficie, pero también la fragilidad intrínseca de un objeto que ha resistido las pruebas de una historia brutal.

Sentimientos de pérdida y luto resuenan en todo el cuadro. Los evocan la gama de colores sobrios de la composición y, en concreto, el traje negro, ausente en las demás representaciones de personajes indígenas de Laso. La elección alude sin duda a la creencia generalizada de que en ciertas regiones del Perú (que rara vez se especifican) los indios vestían de negro en señal de luto por el Inca. La popularidad de esta idea deriva probablemente de la sentencia del visitador José Antonio de Areche de 1781 contra el rebelde Túpac Amaru, un documento citado y reimpreso con frecuencia durante este periodo. En él se prohibía “que [los indios] usen ó traigan vestido negro en señal de luto que arrastran en algunas provincias como recuerdo de sus difuntos monarcas y del día o tiempo de la conquista”.45 El general William Miller repitió la idea: “Tal es la veneración que los indios tienen por la memoria de sus incas que en muchas provincias llevan hasta ahora luto por ellos”.46 Repetida constantemente en la literatura del siglo XIX, la idea dejó de ser una supuesta referencia a costumbres reales para convertirse en una metáfora común de la opresión del indio.47

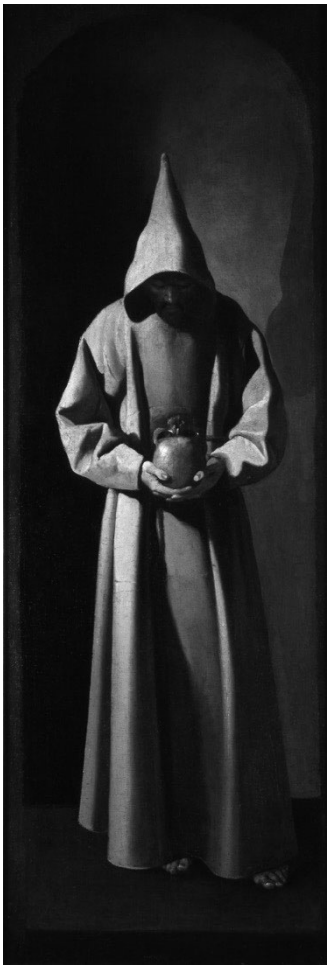


Figura 21. Francisco de Zurbarán, San Francisco de pie contemplando una calavera, posterior a 1634. Óleo sobre tela, 91,5 x 30,5 cm. Museo de Arte de San Luis, Misuri.

En su evocación de la muerte, el cuadro se hace eco de su fuente pictórica más evidente, el austero e imponente San Francisco de pie con una calavera (hacia 1635) de Francisco de Zurbarán, composición ampliamente conocida en Francia gracias a las versiones expuestas en la Galerie espagnole del Louvre en la década de 1840, y que Laso sin duda visitó durante sus años de estudiante en París. En mayo de 1852, poco después de su regreso a Francia, el San Francisco volvió a salir a la luz pública cuando una de sus versiones fue incluida en la subasta de la colección de pintura española de Nicolas Jean de Dieu Soult, una de las ventas más importantes y publicitadas de la

década.48 La austera y a la vez asertiva sencillez de la composición, su síntesis cromática, la silenciosa gravedad y la estricta frontalidad de la figura no dejan lugar a dudas en cuanto a su peso sobre la pintura de Laso. Incluso el contraste entre la figura y el fondo, que convierte el contorno de las prendas negras en una silueta, evoca el estilo característico de Zurbarán. Al igual que la calavera que San Francisco sostiene, la cerámica de Laso aparece como un memento mori alternativo, que no alude en general a la naturaleza efímera de la existencia humana, sino que reflexiona sobre el final de una sociedad concreta. En el contexto de una imagen que habla de la violencia de la conquista, es quizá sorprendente que Laso haya elegido como modelo precisamente la obra de un pintor español. El propio medio a través del cual se expresa la reivindicación de la herencia precolombina forma parte de la tradición cultural asociada a la destrucción que el cuadro denuncia. El Habitante de las cordilleras del Perú pone constantemente en evidencia esta tensión entre el lenguaje formal de la tradición pictórica europea (y su participación en una cultura cosmopolita global) y los desafíos que Laso encontró al concebir una pintura local; entre su identificación con el indio y su identidad como criollo descendiente de los conquistadores.

El abanico de asociaciones históricas y estéticas que evoca la cerámica la convierte en el elemento que condensa el complejo significado de la pintura de Laso. Al igual que las piezas precolombinas a las que se refirió en sus escritos, ella también encierra una compleja “idea filosófica”. Hay una clara afinidad entre la forma como Laso interpreta las estrategias de significación de la cerámica y su propia concepción idealista de la pintura. En más de un sentido, parece haber convertido el arte precolombino en un modelo para su propio programa artístico. Pero, aunque la cerámica es en sí misma portadora de una rica gama de significados, no es un elemento aislado; funciona en relación con la figura principal, que hasta este momento hemos dejado de lado y a la que ahora volveremos.

Idealización

> Todavía se halla fresca la huella sangrienta de la conquista, y la sombra de Atahualpa vaga aún en las soledades de nuestras ruinas, no ya airada como en otro tiempo pidiendo al cielo venganza, sino conmovida por el dolor al contemplar la esclavitud de su raza desventurada.49
>
> JOSÉ CASIMIRO ULLOA, 1854

Sólida y simétricamente centrada, erguida, llenando el marco con perfecta simetría, la figura principal proyecta un aire de solemnidad, una gravedad que le confiere la nobleza hierática que los críticos de la época reconocieron y elogiaron. "¿Cómo son entonces los reyes en este país", se preguntaba el crítico A. J. du Pays, "si los alfareros tienen un porte tan solemne?"50 Pero la figura transmite también una tranquilidad que no es ni impostada ni retórica; es la sutil dignidad de su postura —más que su evidente orgullo— lo que marca el cuadro como un cambio drástico en la historia de las representaciones del indio.

Para comprender la radicalidad de esta representación, es necesario prestar atención a los discursos dentro de los cuales y contra los cuales opera. Esto es lo que llamaré "la imagen del indio victimizado", una compleja construcción discursiva que produjo y a su vez fue sostenida por algunos de los estereotipos más generalizados y antiguos de la población indígena. Desde los escritos iniciales de Bartolomé de Las Casas, la defensa de los derechos de los indígenas y la condena de los abusos cometidos en su contra habían sido parte central del discurso político colonial. Esos discursos se habían basado en la premisa de la condición miserable de la población indígena, concepto referido a su indefensión frente a la coacción y a la explotación. A partir del reconocimiento de esa desigualdad, se

crearon normas e instituciones legales para dar una protección especial a la población indígena, sentando así las bases jurídicas para su tutela por parte de la Iglesia y de la Corona.51 Con el tiempo, el concepto de miseria perduró, aunque sus significados y usos cambiarían.

Durante un breve periodo en el proceso de las guerras de independencia, los criollos intentaron equipararse a sí mismos con la oprimida masa indígena, identificándose con su condición de víctimas de la conquista y de la opresión colonial.52 Debido a la ambivalencia de su discurso, en el que ya no se presentaban como herederos de la conquista, se popularizaron términos como “americano” o “peruano” que permitían imaginar la idea de un vínculo entre criollos e indígenas, unidos por un sufrimiento compartido frente a la dominación externa. El resultado de las guerras, que situó a los criollos en una posición indiscutible de poder, exigió nuevas lecturas de esos viejos discursos de victimización, cuya variante criolla era ya difícil de racionalizar. La idea de la opresión indígena será reformulada entonces para justificar un nuevo paternalismo.

La estrategia ya había sido desplegada incluso antes de la independencia. En 1811, un anónimo publicado en el periódico liberal limeño El Diario Secreto podía afirmar:

La degradante humillación y abandono en que fueron sepultados los indios, y en que permanecen hasta hoy, no permite devolverles sus antiguos dominios, ya que serían incapaces de regir, ni mantener por sí mismos: es precisa una educación de muchos años, un cuidado paternal para que siquiera se recuperen y puedan hacer valer los derechos del hombre en sociedad.53

Los estereotipos se mantenían, aunque cambiaran los términos de su justificación. Era ahora el sistema español el que había ocasionado el atraso y la miseria de la población indígena. En el contexto de los discursos nacionales criollos, la abyección del indio servía también para anular cualquier atisbo de la idea de autodeterminación, desviando así los temores,

en gran medida infundados, de un Estado indígena autónomo, espectro persistente en el imaginario criollo.

El paternalismo que de alguna forma suplantaba ahora a las leyes tutelares del sistema jurídico español aflora incluso en los escritos de un republicano radical como Benito Laso, quien en 1826 se refirió a la "casta indígena" como

[…] esta porción numerosa y desgraciada de nuestro suelo, que bajo el gobierno paternal de los Incas fue la raza más inocente que se ha visto sobre la tierra, adquirió desde entonces esa ciega y apática sumisión, que ha sido y será por mucho tiempo fatal a los progresos de su civilización. La dominación colonial parece haber aniquilado en ella ese instinto, por el que aun el hombre salvaje aspira a conservar la dignidad de su especie.54

Escrito en vísperas de la fundación republicana, el texto recurre a la figura del indio victimizado para justificar la tutela criolla. Las buenas intenciones expresadas por el reformador liberal se ven traicionadas por su invocación de estereotipos extremos sobre el carácter de los indígenas —estereotipos planteados insistentemente a través de comparaciones con animales y bestias de carga— que podían ser integrados sin problema a los discursos elaborados en defensa de sus derechos políticos. Emerge así la paradoja fundamental de los discursos tardocoloniales y republicanos en defensa de la población indígena, que se afirman a través de la degradación.55 Este es un tropo recurrente de la dominación benévola, que Nicholas Guyatt resume claramente en su análisis de los discursos norteamericanos sobre los pueblos indígenas y afrodescendientes como "temporal y reversiblemente inferiores, tal vez, y degradados sin culpa propia, pero inferiores de todos modos".56

Sometido discursivamente, el indio rara vez aparece como una figura amenazante en la retórica oficial, el discurso jurídico o la literatura. Esta imagen dócil estaba en parte justificada. A pesar de los disturbios políticos causados por el caudillismo, no surgieron rebeliones indígenas que pudieran

poner en cuestión el poder criollo a lo largo de las primeras décadas del siglo XIX. Solo las rebeliones de Huanta en 1827 y de Huancané en 1866-1868 alcanzaron a perturbar la relativa calma de la temprana república. En la primera, la fuerza vinculante de la imagen del indio victimizado tuvo consecuencias reales en el tratamiento legal de los rebeldes, ya que esta retórica paternalista los hizo, en la práctica, inimputables ante la justicia. En la segunda, la represión oficial generó de hecho una vasta ola de apoyo público sin precedentes a la población indígena.57 Los llamamientos a la contención violenta del levantamiento de Huancané fueron activamente contestados en la prensa limeña, mientras se creaban sociedades y se organizaban eventos para generar conciencia pública sobre la difícil situación de la población indígena. “Conmovido por las desgracias de los pobres habitantes de Puno”, el compositor Carlos Pasta escribió la música de una zarzuela titulada ¡Pobre indio!, buscando despertar en su público similares “sentimientos de admiración y estima”. El indio victimizado, una figura dócil y sumisa, desviaba temores y angustias frente a la posibilidad de una guerra de castas, esa amenaza silenciosa pero siempre presente que acecha el imaginario de las élites.58

Estas imágenes contrastan con las de los indios peligrosos que aparecen en las representaciones contemporáneas del Cono Sur, en las cuales los grupos indígenas se erigen en esas figuras bárbaras que habían de ser erradicadas para el avance de la civilización. El peligro subyace en las narrativas e imágenes de las mujeres blancas capturadas por los indios en el Río de la Plata, que sirvieron para justificar las guerras de frontera, una política de Estado basada en la ocupación de tierras indígenas y el exterminio de su población. La figuración de la violencia del indio, como ha señalado Laura Malosetti, se convierte aquí en una justificación para el ejercicio de una violencia real contra las poblaciones indígenas.59 En la literatura peruana del siglo XIX, en cambio, la unión entre un hombre criollo y una mujer indígena por lo general se figura como un abuso de poder, como una violencia cometida contra la población indígena. Pasivo e impotente, el indio literario rara vez —o acaso nunca—, se ve involucrado en delitos sexuales, afirmando así la percepción de que los grupos indígenas no representaban una amenaza directa para élites como las peruanas, seguras de su poder.

La representación de Laso se aparta radicalmente de estos discursos, aunque el modo en que su cuadro cuestiona la figura del indio victimizado no sea en absoluto evidente. La crítica ha sugerido que Laso idealizó al indígena, un proceso que, sin embargo, es más fácil de nombrar que de entender en la especificidad de sus estrategias de significación. Algunos han encontrado las huellas de esa transformación en la supuesta ambigüedad racial de la imagen, afirmando paradójicamente que la elevación del indio implica de algún modo su desindigenización, un razonamiento complejo sobre el cual volveremos. Lo que el Habitante de las cordilleras del Perú en efecto hace es socavar hábilmente un estereotipo textual mediante fórmulas esencialmente visuales.

El modo en que el cuadro cuestiona y refuta el campo discursivo se revela fácilmente si lo comparamos con otras imágenes contemporáneas. Aunque la mayoría de estas representaciones fueron producidas en la década de 1860, años después de la pintura de Laso, el Habitante de las cordilleras del Perú puede ser productivamente comparado con aquellas representaciones visuales en las que los indígenas aparecen, casi sin excepción, empobrecidos y abatidos. Una de las imágenes más duraderas e influyentes, y de las más tempranas en esa línea, es el grabado de un hombre basado en una fotografía tomada en 1862 por Emilio Garreaud en Cuzco, publicada como ilustración del álbum que acompaña al Atlas geográfico del Perú de Mariano Felipe Paz Soldán de 1865.60 El grabado, que ocupa un lugar privilegiado en la publicación (no se representaba a ningún otro grupo étnico), sirve de confirmación visual de los estereotipos imperantes. El desaliño del cabello del personaje y el estado de sus ropas evocan la indolencia y la falta de autoestima que, según se decía, caracterizaban a la población indígena.61 El gran vaso de chicha que el hombre sostiene en una mano evoca imágenes seculares de la embriaguez indígena, mientras que la mirada fija y la postura desplomada enfatizan la pereza y la falta de voluntad asociadas al carácter del indio. La descripción que hace Paz Soldán del grabado traduce la imagen criolla del indio victimizado: afirma poder distinguir en el rostro del hombre “esa mezcla de tristeza y desconfianza que constituye el fondo de su carácter, como que han sido durante largos años víctimas de la rapacidad y trapacería de cuantos no les pertenecen en raza”.62 Los estereotipos violentos están hábilmente redactados en términos de una profunda empatía.

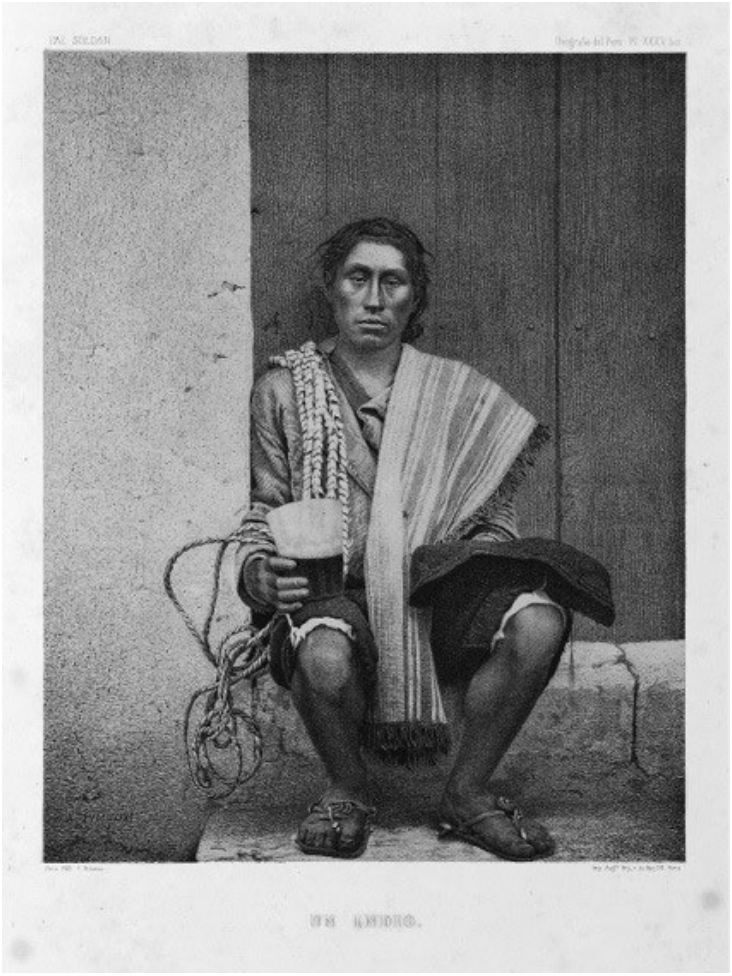


Figura 22. A. Pinçon y P. Delamare, Un indio. Grabado basado en una fotografía de Emilio Garreaud, 1863. En Mariano F. Paz Soldán, Atlas geográfico del Perú (París: Fermin Didot, 1865), lámina 35. Biblioteca del Museo de Arte de Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

El Habitante de las cordilleras del Perú de Laso, en cambio, consigue evocar la opresión indígena sin convertir al indio en una figura abatida: desplaza eficazmente los signos de sometimiento del cuerpo de la figura principal a la vasija precolombina, evitando así los estereotipos asociados al indio victimizado. La cerámica le permite trasladar las señas de la opresión a ese objeto inerte y dañado: las roturas y quiñes de la cerámica evocan la

destrucción de una civilización mientras la pose atada del prisionero denuncia una brutal explotación, pero no se ejerce violencia alguna sobre la imagen del indio, cuyo cuerpo no lleva las marcas de esas penurias seculares. Laso literalmente libera al indio de la retórica del sometimiento. Si su imagen está basada en las convenciones discursivas criollas, ella a la vez socava sus cimientos. Hay una proyección de empoderamiento en la sólida postura de la figura y en su impasible confrontación con el espectador, un tipo de dignidad que no aparece en ningún otro texto o imagen de la época. Con el Habitante de las cordilleras del Perú, Laso propuso una nueva imagen del indio que transformaba radicalmente las antiguas reivindicaciones de la población indígena para proponer una forma de idealización que dejaba atrás la retórica de la degradación y de la conmiseración.

El compromiso crítico de la pintura

El Habitante de las cordilleras del Perú es una figura autónoma que se dirige con serena confianza al espectador. La importancia de su mirada se pone en evidencia a través del contraste con el rostro del San Francisco de Zurbarán, que queda doblemente oculto por la posición de la cabeza y por la proyección de las sombras de la capucha de su hábito. Por su parte, la figura de Laso levanta la cabeza para mirar fijamente hacia afuera, pero, a diferencia de la mirada vaga e imprecisa de las alegorías que parecen proyectarse más allá del espectador, la del personaje en el cuadro de Laso confronta la nuestra con implacable tranquilidad. Y, al tomarnos en cuenta, se sitúa también en nuestro tiempo, en el presente de nuestra mirada. La cuestión es determinar a quién imaginamos o a quién podemos suponer que el pintor imaginó delante de su cuadro. ¿Quiénes son sus destinatarios? Unos serían, sin duda, los críticos y visitantes europeos de la Exposición Universal de París de 1855, pero está también el público peruano —fundamentalmente, la élite limeña— al que, según todos los indicios, estaba destinado el cuadro.

Laso se había dirigido a este mismo público en un extenso ensayo escrito en París a fines de 1854, cuando preparaba las obras que presentaría a la Exposición Universal. Publicado con el seudónimo “El barón de poco me importa”, su Aguinaldo para las señoras del Perú propone un mordaz balance de la sociedad peruana. En tono satírico, el folleto narra la historia de la educación de un muchacho de buena posición social cuyos talentos innatos y buena disposición se van destruyendo en el proceso de crecer en el ambiente moralmente corrupto de Lima.63 La crítica de Laso a las costumbres peruanas levantó una ola de protestas cuando se publicó en las páginas de El Comercio en abril de 1855. Los críticos, indignados por su tono cáustico, denunciaron el texto como una vil caricatura y un libelo antipatriótico. Laso fue acusado de “falso peruano” y presentado como un Judas traidor; un crítico incluso exigió que se le retirara la pensión que entonces recibía del gobierno. Otros, el liberal Juan Espinosa y el padre de Laso entre ellos, se alzaron para defender su carácter moral y la pertinencia de su postura crítica, aunque tomaran distancia del tono irreverente del folleto.64

Cuando una década más tarde sus adversarios políticos reeditaron el texto, el propio Laso describiría el contexto de su creación y sus motivaciones para publicarlo en Francia:

En ese año [1854], los peruanos que residíamos en París en cada viaje recibíamos las noticias más tristes de la patria. Por una parte, se decía que el Ecuador nos había humillado de la manera más cruel a consecuencia de la expedición Flores [...]. A semejantes noticias se agregaban las historias de la Consolidación. Esas historias que de por sí eran de gran bulto, llegaban a París aumentadas. Omitiré repetir las cosas que entonces se comentaban; pero solo diré que la colonia peruana en París estaba atónita con lo que se decía pasaba en esos momentos en estos mares, y los jóvenes del cuartel Latino expresaban su desesperación a gritos.65

En París, Laso se había integrado a una joven generación de peruanos que entonces se encontraban estudiando o trabajando en Europa. En torno a Narciso Alayza, Manuel Nicolás Corpancho, Manuel Pardo y José Casimiro Ulloa se formó un grupo que, desde la distancia, tomaría posición en los debates que entonces se producían en el Perú. En 1854, Ulloa, entonces estudiante de Medicina, publicó un tratado en el que criticaba la gestión del presidente José Rufino Echenique. Dedicado al radical chileno Francisco Bilbao, el texto, abiertamente anticlerical, fustigaba contra la corrupción fiscal, el militarismo y sus efectos en la política, la ignorancia y la falta de patriotismo de los intelectuales, así como la persistencia de la esclavitud y la explotación de la población indígena.66 La corrupción y el conservadurismo del gobierno de Echenique crearon un clima generalizado de protesta, y el desencanto preparó el camino para la revolución liberal que llevó al poder al general Ramón Castilla en enero de 1855. En medio de la guerra civil que sobrevino, la abolición del tributo indígena se convirtió en uno de los gritos de guerra de los jóvenes liberales, así como en una estrategia política desplegada para obtener apoyo popular: Fermín del Castillo, sublevado en Junín, abolió el tributo a escala local en febrero de 1854, y en julio del mismo año el gobierno de Castilla respondió con un decreto similar que tendría repercusiones mucho más amplias.67 Para los reformadores liberales,

el tributo no era tan solo una entre otras tantas formas de abuso contra la población indígena, sino un sinónimo de opresión y un verdadero símbolo de servidumbre.68 Las discusiones en torno al tributo habían surgido a fines de la década de 1840 entre otras denuncias sobre la explotación de la población indígena, llevando rápidamente el "problema del indio" desde las márgenes hasta el centro de la discusión pública.69 Más allá de cualquier intención explícita, el Habitante de las cordilleras del Perú de Laso tuvo sin duda resonancias en el contexto de estos debates.

Al igual que otras obras suyas de este periodo, el cuadro proyecta un sentido de urgencia. Como ha señalado Gustavo Buntinx, en su contenido crítico y en su tono alegórico evoca La Justicia, una composición fechada también en 1855.70 Casi idénticos en tamaño y formato, ambos cuadros muestran figuras hieráticas, representadas frontalmente, que se enfrentan al espectador con cierto aire impasible. Los dibujos preparatorios que se conservan de La Justicia revelan cómo Laso fue explorando composiciones alternativas. Uno de ellos muestra una única figura en vuelo —cuyo puño izquierdo se levanta con fuerza mientras dirige una mirada enfurecida al espectador— que inevitablemente recuerda a la figura voladora de La Justicia y la Venganza divina persiguen el Crimen (1808) de Pierre-Paul Prud'hon, pintura que había sido encargada originalmente para el Palacio de Justicia francés, pero que se exhibía en el Louvre desde 1826.71 Aunque Laso finalmente optó por convenciones alegóricas más tradicionales, La Justicia mantiene su asociación con el concepto de venganza. La fusión de Justicia y Némesis en una sola figura no pasó desapercibida para un crítico peruano, quien, al describir la obra en su primera exposición en Lima en 1860, creyó ver en la palidez del rostro la marca de "un temperamento bilioso y colérico", y describió la expresión de la mirada firme como "amenazante más que impasible". Señalando la imagen de la ciudad en llamas en el fondo, el crítico concluyó que "tenemos aquí un verdadero retrato de la diosa de la Venganza".72 La Justicia de Laso confirma así su compromiso social, al igual que su capacidad para darle a las imágenes públicas más banales un explícito contenido crítico.

Figura 23. Francisco Laso, La Justicia, 1855. Óleo sobre tela, 150 x 86 cm. Palacio de Justicia, Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

Al igual que el Habitante de las cordilleras del Perú, La Justicia de Laso surgió del compromiso político de una generación que se veía a sí misma como responsable de sentar las bases del Estado-nación. Pero la severidad de la pintura contrasta con la ironía y la irreverencia coloquial de los escritos de Laso, que tanto ofendieron a los críticos de su Aguinaldo. Sus amigos insistieron en que no se trataba de una obra literaria, que ese lenguaje no era sino un mero “artificio retórico”, que podía ser de mal gusto, pero que era necesario.73 El propio Laso le explicó a Corpancho:

Figura 24. Francisco Laso, Estudio para figura en vuelo, ca. 1855. Carbón, lápiz y pastel sobre papel, 27,7 x 44,2 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V 2.0-1058. Fotografía: Daniel Giannoni.

U. sabe que mi intención no ha sido ni será dedicarme a la literatura. Yo no tengo tiempo ni humor para divertirme fabricando frases elegantes que se las lleva el aire. Si he tomado la pluma ha sido por desesperación, y ya que abrí la boca debí gritar con todas mis fuerzas para señalar el peligro, y para que aquellos que tienen corazón, despierten y acudan a salvar el país.74

Los escritores del siglo XIX se habían formado en el afilado sarcasmo que daba forma a los debates políticos e ideológicos en la prensa, pero para la generación de Laso, arte y política coexistían en esferas separadas. La pintura seguía siendo un ideal no alcanzado, parte de la utopía modernizadora de los liberales progresistas. El lenguaje informal del periodismo era inapropiado en las bellas artes, definidas por un sentido del decoro que no podía ser degradado por la especificidad de las preocupaciones políticas inmediatas. Esto explica, en parte, la distancia que separa los escritos de Laso de sus pinturas, así como la forma en que su perspectiva crítica estaba modulada por los discursos que empezaban a definir los campos de su práctica. Es revelador que no se conserve ninguna imagen explícita de denuncia en su producción pictórica, salvo por un pequeño dibujo que representa una escena de leva en un paisaje andino. En el primer plano de ese breve dibujo, dos mujeres vestidas de indígenas parecen suplicar mientras un grupo de jinetes, al fondo, conduce a una partida de hombres encadenados. En la parte inferior yace el cuerpo inerte de un hombre, sin duda caído al oponer resistencia, un incidente que se relata en varios cuentos y novelas de la época. Aunque ilegal, el reclutamiento forzoso se había generalizado desde la independencia y rara vez era castigado. A mediados de siglo se había convertido en un tema constante de debate en la prensa y un tema recurrente en la literatura.75 El propio Laso denunció el reclutamiento forzoso como una forma de explotación del indígena, y su dibujo evoca claramente el sufrimiento y la devastación de las vidas afectadas por esta práctica.76 Es sin duda significativo que la escena nunca fuera llevada a la pintura. Incluso en esta pequeña imagen se revela cómo los ecos generalizadores de la alegoría permitieron a Laso producir una forma de crítica social que no minaba el carácter elevado de su práctica.

Figura 25. Pierre-Paul Prud'hon, La Justicia y la Venganza divina persiguen el Crimen, 1808. Óleo sobre tela, 244 x 294 cm. Museo del Louvre, París, INV7340, © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Jean-Gilles Berizzi.

Hay, sin embargo, otra diferencia aún más significativa entre escritura y pintura, entre el Aguinaldo de Laso y su Habitante de las cordilleras del Perú. Laso había dedicado el texto a las "señoras del Perú", a quienes se dirige con mordacidad e irreverencia. Al ofrecer una visión interna de la sociedad peruana, Laso la enfrenta desde adentro. El Habitante de las cordilleras del Perú, en cambio, proyecta su crítica desde fuera de la alta sociedad limeña: el personaje que denuncia la conquista y la opresión indígena es él mismo un indio. Se invierte así de forma significativa el

discurso indigenista: Laso no solo confronta al público peruano con su otro, sino que le otorga figurativamente al indio una voz, el derecho a su propia autodefensa. El peso crítico del cuadro se basa en esta confrontación, en esa proyección hacia afuera, en ese devolver la mirada del espectador, que finalmente empodera al indio. En última instancia, sin embargo, es cierto que la estrategia pictórica de Laso la diseña él mismo, y su indio, inevitablemente, no es más que un producto de su imaginación.

Figura 26. Francisco Laso, La leva, s. f. Lápiz sobre papel, 24,8 x 47,2 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V 2.0-1055. Fotografía: Daniel Giannoni.

Gonzalo Pizarro: el legado de la conquista española

El Habitante de las cordilleras del Perú evoca la escena de la conquista, literalmente, a través del prisionero sometido representado en la cerámica y, metafóricamente, a través del traje negro de la figura principal. Lo que el Habitante de las cordilleras del Perú sutilmente sugiere, se ve explícitamente confirmado por el cuadro que lo acompañaba en su primera exposición, el retrato imaginario de Gonzalo Pizarro. Al oponer la imagen del conquistador español a la del indio, Laso estableció los orígenes históricos de la opresión que el cuadro condenaba.

Puede parecer extraño que para evocar la conquista Laso haya elegido a Gonzalo y no a su hermanastro Francisco, una figura indudablemente más evidente y mejor conocida. El menor de los Pizarro, Gonzalo (1502-1548) participó en la conquista desde sus primeras etapas. Era gobernador de Quito cuando en 1541 dirigió una expedición de doscientos españoles y cuatro mil indígenas a las regiones inexploradas del este. A su regreso en 1542 se encontró con la noticia de la muerte de Francisco Pizarro y de las Leyes Nuevas, por las que la Corona española restringía los privilegios de los conquistadores y daba medidas para proteger a la población indígena. Para defender sus prerrogativas, los españoles nombraron a Gonzalo gobernador del Perú y líder de las fuerzas alzadas contra la Corona. En la batalla de Añaquito luchó contra el virrey Blasco Núñez de Vela, quien murió en la contienda, pero Gonzalo fue finalmente derrotado y capturado por el enviado real Pedro Lagasca. Aunque nunca se declaró en abierta rebeldía contra el rey, fue condenado como traidor y decapitado en 1548.

Gonzalo seguiría siendo una figura controvertida en la historiografía peruana de la conquista, que en la década de 1850 se había convertido repentinamente en objeto de un amplio interés internacional, sostenido fundamentalmente por un libro, la Historia de la conquista del Perú de William Hickling Prescott. Publicada originalmente en 1847, la obra tuvo enorme éxito, llegando a aparecer en poco más de una década en más de veinte ediciones en inglés y español. Las pretensiones de objetividad

científica de Prescott, sus minuciosas notas y su impresionante recopilación de una extraordinaria diversidad de fuentes le confirieron a su relato la credibilidad que habría de convertirlo en la historia oficial de la conquista durante la mayor parte del siglo XIX.77 Su interpretación histórica respondía directamente al liberalismo político y económico de la generación de Laso. En cuanto a Gonzalo Pizarro, Prescott impugnó la narrativa temprana más significativa acerca de su rebelión, la Historia general del Perú de Garcilaso de la Vega (1617), un libro que simpatizaba con el conquistador y justificaba el levantamiento, en el que también había participado el padre del autor. Prescott, quien acusó a Garcilaso de tener una visión sesgada con respecto a Gonzalo,78 era abiertamente hostil a los conquistadores, a quienes retrataba como soldados codiciosos y groseros, responsables de destruir una gran civilización. Como ha observado Guillermo Lohmann, Lagasca acaba siendo el único verdadero héroe en su relato.79

El recuerdo de Gonzalo resurgiría extrañamente tras la independencia. La primera novela histórica peruana, Gonzalo Pizarro (1844) de Manuel Ascencio Segura, retrata su levantamiento como escenario de una historia de intriga romántica que el autor convierte en parábola del oportunismo político precisamente en momentos en que el país permanecía inmerso en uno de los periodos más inestables del caudillismo.80 Ricardo Palma también dedicó una de sus primeras obras, La hermana del verdugo (1851), a la figura de Juan Enríquez, encargado de dar muerte a Pizarro.81 Y aunque Gonzalo aparece solo en el trasfondo del ciclo de tradiciones que dedicó a la conquista, Palma quedó cautivado por la figura cruel y despótica de su seguidor Francisco de Carbajal, “El Demonio de los Andes”.82

Los escritores de fines del XVIII ya habían denunciado la insondable crueldad de Gonzalo Pizarro y sus seguidores. Así, la “Idea general sobre los monumentos del antiguo Perú” (1791) de Hipólito Unanue, uno de los primeros y más influyentes textos sobre arqueología peruana, culpa directamente a la codicia de Gonzalo de la destrucción de los monumentos precolombinos, atacando explícitamente sus atrocidades:

Son inevitables los desórdenes y los estragos en las grandes conquistas; pero los del malvado Carbajal y su amigo Gonzalo Pizarro llegaron a un exceso inaudito. Este atormentó a muchos indios desgraciados, a fin de que le descubriesen el sepulcro del Inca Viracocha, en que se decía haber muchas riquezas. Encontrólo en el valle de Xaxahuana, seis leguas distante del Cuzco. Y no contento con saciar su codicia, despojándolo de sus riquezas, quemó el cadáver de aquel monarca y dispersó sus respetables cenizas.83

Hubo otro aspecto del conquistador que también alcanzaría protagonismo en el imaginario histórico local: su condición de defensor de los derechos criollos y lejano precursor de la independencia peruana. De hecho, el Museo Nacional de Lima conservaba un retrato de Carbajal con una inscripción que lo presentaba como un temprano mártir nacional.84 Es esta opinión la que Buntinx asocia con Laso en su lectura de la relación del Retrato de Gonzalo Pizarro con el Habitante de las cordilleras del Perú.85 Sin embargo, para la mayoría de los historiadores de la época, la rebelión de Gonzalo contra la Corona española no justificaba su inclusión entre los precursores de la nación. El historiador chileno Benjamín Vicuña Mackenna situó el levantamiento de Pizarro en el panteón de los primeros precedentes de la independencia, pero lo calificó como un episodio de la historia de la conquista y una manifestación del "espíritu castellano".86 Más tarde, Palma también citó a Pizarro como precursor, aunque subrayó que este no luchó por la libertad, sino por "la conservación de logros y privilegios".87 En términos más explícitos, afirmaría que "estaba escrito que no era Pizarro el escogido por Dios para crear la nacionalidad peruana. Coronándose habría creado intereses especiales en el país, y los hombres habrían hecho su destino solidario con el del monarca".88 Antes que un criollo, Gonzalo Pizarro era un conquistador; un hombre corrompido por el poder y movido por la codicia. Más que una batalla heroica por la separación de España, su rebelión habría sido un acto de ambición personal.

Los hechos de la vida de Gonzalo evocaron además cuestiones que se habían vuelto vitales para los intelectuales peruanos republicanos. Las Nuevas Leyes que combatió abolían el abusivo sistema de la encomienda,

prohibían la esclavitud y ordenaban que se diera un trato humano a la población indígena. Frente a Gonzalo, quien solo se movilizó para preservar sus privilegios personales, el dominicano Las Casas —cuya lucha por defender los derechos de los indígenas condujo a la promulgación de las Leyes Nuevas— aparece como héroe.89 Prescott comparó explícitamente a Las Casas con los reformistas liberales contemporáneos e interpretó su vindicación de la población indígena como un acto de defensa de las libertades políticas.90

Los historiadores por lo general coincidieron en que, al levantarse contra las Leyes Nuevas, Gonzalo Pizarro no había defendido la causa correcta. Incluso Paz Soldán, cuyos sentimientos frente al conquistador eran ambivalentes, atribuyó finalmente la victoria de Lagasca a la "buena causa que este defendía".91 Desde el punto de vista del liberalismo moderno, las Leyes Nuevas se convirtieron en un modelo para los defensores de los derechos de los indígenas, y Las Casas en la figura ejemplar de su causa. En 1867 el dominico fue nombrado patrono de la Sociedad Amiga de los Indios, en una sesión en la cual Francisco de Paula González Vigil leyó un ensayo histórico sobre su vida y obra.92 En este contexto, Gonzalo solo podía ser el representante cruel y abusivo de la España conquistadora y retrógrada.

En las décadas posteriores a la independencia no fue posible establecer una valoración positiva del legado español. El temprano patriotismo criollo se había construido sobre la leyenda negra de la conquista.93 Los líderes patriotas proclamaban su lucha como la liberación de siglos de opresión, la conquista de una libertad que les permitiría reformar la sociedad y abrazar ideas y costumbres de ese espacio internacional que el gobierno español les había negado. Como en otros países de América Latina, el proceso de reconciliación con el legado español terminaría surgiendo en un contexto decididamente conservador.94

El momento fundacional de este nuevo hispanismo lo marca el sermón pronunciado en la Catedral de Lima por el sacerdote conservador Bartolomé Herrera con ocasión del vigésimo quinto aniversario de la independencia en 1846. Al reflexionar sobre la historia reciente del Perú, Herrera sostuvo que sus convulsiones eran el resultado de las equivocadas

ideas filosóficas de la Revolución francesa. Frente a ellas, el clérigo defendió la doctrina del origen divino de la ley para proponer un ideal social aristocrático y autoritario basado en el principio de la obediencia. El sermón suscitó uno de los debates políticos más importantes de la época.95 Al orden aristocrático imaginado por Herrera, los escritores liberales opusieron el principio de la soberanía popular. El padre de Laso fue uno de los primeros en rebatir las opiniones de Herrera, declarando sus puntos de vista como "antisociales" y casi "subversivos".96

Al caos del Perú republicano Herrera contrapuso una imagen plácida e idealizada del pasado colonial. Su defensa y justificación sin atenuantes de la conquista como una heroica misión evangelizadora le llevó a proponer una nueva definición de la nación. Al reivindicar el pasado hispano, atacó agresivamente todas las formas de incaísmo, bajo la premisa de que el periodo precolombino era irrecuperable. La violencia de su explícito racismo era el pilar de un argumento según el cual la nacionalidad peruana descansaba en cimientos españoles: la independencia no era sino una "emancipación" divinamente ordenada que marcaba una etapa natural en el camino de la nación hacia la madurez. La conclusión que extraía de este razonamiento era que los conquistadores "formaron el nuevo Perú, el Perú español y cristiano cuya independencia celebramos".97

A principios de la década de 1850, las opiniones de Herrera polarizaron a los intelectuales peruanos, generando un cisma entre los estudiantes de San Carlos, para quienes, sin embargo, seguiría siendo una figura respetada.98 En 1851, el propio Laso, antihispanista declarado, pintó un altivo retrato del clérigo, que los estudiantes llevaron con orgullo por las calles de Lima para celebrar a su maestro. La activa participación de Herrera en la política como el miembro más visible del gabinete de Echenique contribuyó a reavivar los debates de fines de la década de 1840, aunque los liberales centraron ahora sus ataques en su posición hispanista. Todos los problemas del Perú —su estancamiento económico, su conservadurismo político y sus injusticias sociales— podían atribuirse al legado español. El texto clásico del antihispanismo peruano, La herencia española de los americanos de Juan Espinosa, publicado en 1852, pretendía contrarrestar las retrógradas enseñanzas que impartía en el Convictorio de San Carlos un "clérigo que

predicó en favor de la conquista, el día del aniversario de la independencia".99

Espinosa veía signos de la supervivencia del espíritu colonial en toda la sociedad peruana, impregnando las ideas económicas, las artes, las formas religiosas y las costumbres sociales. En 1854, al escribir en defensa de su Aguinaldo, Laso elogió públicamente el libro de Espinosa y lo puso como ejemplo del tipo de crítica rigurosa que se necesitaba para despertar la conciencia de la nación.100 Pero mientras Espinosa dirigía su atención a las instituciones políticas y a las ideas económicas, Laso se enfocaría en la crítica de costumbres. Años más tarde, un escritor anónimo describió al pintor como "un Aristarco celoso por combatir preocupaciones sociales y rezagos de la mala educación española".101 Al ofrecer una imagen paradigmática del conquistador, el retrato de Gonzalo Pizarro enfrentó directamente estos debates.

Figura 27. Francisco Laso, Estudio para el retrato de Gonzalo Pizarro, ca. 1855. Lápiz sobre papel, 27,6 x 20 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V 2.0-1019. Fotografía: Daniel Giannoni.

El pintor eludió la reconstrucción imaginaria de escenas históricas que la pintura contemporánea se empeñaba en recrear y a la que se prestaba idealmente el drama de la conquista española. La composición de Laso revela su rechazo decidido a la narrativa anecdótica, y, específicamente, a las implicancias literarias del llamado género histórico. Los sucesivos bocetos del cuadro muestran cómo el pintor fue simplificando graduamente su visión inicial. En los que parecen ser los primeros dibujos, Laso parte de una figura de cuerpo entero, con una mano en el cinturón y la otra en la

empuñadura de la espada, que enmarca y recorta para reducir la representación de la figura a tres cuartos. Otros bocetos muestran a Laso trabajando en la posición de Pizarro con respecto al espectador, mientras pone mayor énfasis en la expresión facial, definiendo sus rasgos en un severo gesto que evoca las descripciones literarias del carácter de Pizarro. En dibujos posteriores, se inclina por una simplificación aún mayor: el cuerpo del conquistador está ahora de perfil, la cabeza se vuelve para mirar al espectador, la capa corta desaparece y el tamaño de la golilla se atenúa.102 El cuadro final reduce la composición a un simple retrato de busto. Mientras se eliminan uno a uno los elementos que pudieran distraer la mirada, todo se concentra ahora en la fisonomía del conquistador. En el cuadro final, la mirada de Gonzalo transmite una dureza amenazante, aunque no dibuja ya un gesto facial preciso: al eliminar hasta la más mínima connotación narrativa, Laso construye un retrato psicológico, una imagen individualizada del carácter español.

Figura 28. Francisco Laso, Estudio para el retrato de Gonzalo Pizarro, ca. 1855. Carboncillo y tiza sobre papel, 30,8 x 18,6 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V 2.0-1015.

Fotografía: Daniel Giannoni.

En última instancia, el Gonzalo Pizarro de Laso hizo por la noción de una tradición hispánica lo que el Habitante de las cordilleras del Perú había hecho por la idea de un legado indígena. La definición cultural de la nación implícita en estas pinturas produce la historia como genealogía e inserta el presente en la narrativa del pasado. Con la idea de descendencia viene la de una esencia o un espíritu que sobrevive en lo que se concibe como linaje y memoria étnica, como cuestión genética, pero también como una

identificación voluntariamente asumida. Todo ello hace más significativo el que Laso haya modelado el retrato de Gonzalo Pizarro partiendo del rostro de uno de sus amigos más cercanos. La sugerencia de que el cuadro fue concebido como un retrato figura en una reseña escrita en 1861 con ocasión de la primera exposición de la obra en Lima, aunque el autor no proporciona más información acerca de la identidad del amigo de Laso.103 La asociación con José Antonio de Lavalle y Arias de Saavedra es, sin embargo, inevitable, no solo por el parecido físico, sino también por afinidades ideológicas.

Figura 29. Francisco Laso, Estudio para el retrato de Gonzalo Pizarro, ca. 1855. Lápiz y tiza sobre papel, 30,5 x 15 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V 2.0-1051. Fotografía: Daniel Giannoni.

Diez años más joven que Laso, Lavalle, quizá la figura más reaccionaria entre sus pares, era la imagen misma del aristócrata criollo. En línea con sus convicciones, en 1852 se unió a la misión diplomática dirigida por Bartolomé Herrera a los Estados Pontificios. Tal parece que se reunió entonces con Laso en Roma, y quizá también en París, más o menos por la época en que el pintor empezaba a prepararse para la Exposición Universal. El joven aspirante a diplomático era hijo de Juan Bautista de Lavalle y Zugasti, conde de San Antonio de Vista Alegre, y de Narcisa Arias de Saavedra y Bravo, hija del primer conde de Casa Saavedra, un aristócrata por ambas ramas que podía reclamar descendencia, si no directamente de los conquistadores, al menos sí de algunas de las más antiguas familias españolas establecidas en el Perú.104 Sus evocaciones literarias de la historia colonial —comparables a las Tradiciones de Palma—, que solía firmar con el revelador seudónimo de Perpetuo Antañón, se encuentran entre las primeras formulaciones significativas de lo que podría definirse como una identidad criolla. Aunque tomaría distancia de su conservadurismo extremo, Laso mantendría con Lavalle una estrecha amistad.105 Resulta difícil imaginar un modelo más preciso y apropiado para personificar a Gonzalo Pizarro o para encarnar el carácter de los conquistadores.

Ese espíritu era el que, según Laso, seguía definiendo a la sociedad contemporánea. Su Aguinaldo criticaba la educación peruana precisamente por no haber logrado erradicar los vicios heredados de España:

Méjico y el Perú han tenido el mismo origen, y su marcha a la destrucción es paralela. Méjico y Lima fueron las ciudades favoritas de los conquistadores; de cada una de ellas hicieron un centro de placeres, y el brutal soldado con la generosidad del bandido, dilapidando ingentes sumas, estableció el lujo, el juego y los demás vicios que están anexos a los lugares de prostitución. Los Españoles desde que levantaron los monumentos derribados por la metralla en la capital de Motezuma [sic], y al poner las primeras bases del blando barro en la ciudad de los Reyes, imprimieron a Mejicanos y Peruanos el sello de la ignominia.

Nuestra degradación es crónica; sobre nosotros pesa el pecado original; y como en vez de purificarnos al nacer, nuestros padres nos corrompen con la mala educación y el mal ejemplo, al fin cada generación perfecciona los vicios inventados por su generatriz.106

Es este “pecado original” el que pesa sobre Laso y determina la decadencia y dudosa genealogía de la sociedad criolla. Él mismo podía reivindicar una ascendencia española, rastreable por ambas ramas hasta el primer momento de la conquista, una memoria que preservaba en documentos, escudos y otras reliquias que probaban el linaje familiar.107 Así, la denuncia de España supone aquí una forma de autoinculpación. Tomás Pérez Vejo ha subrayado esta paradoja central de los nacionalismos latinoamericanos, en los que las élites mantienen una relación conflictiva con su propio legado étnico y cultural.108 Las representaciones de Laso se refieren constantemente al estigma del carácter y la historia criollos, algo que se hace visualmente explícito en la notable correspondencia entre el retrato de Gonzalo Pizarro y un autorretrato de Laso pintado a inicios de la década de 1850, pintura que, significativamente, Laso habría de obsequiar a Lavalle.109 Casi idénticas en tamaño y formato, las dos obras comparten la misma paleta oscura; las dos se definen por medio de una composición que sitúa a sus sujetos en posición de tres cuartos, mirando al espectador. El cuello blanco de Laso y la golilla del conquistador sirven para resaltar sus rostros, de modo que lo único que diferencia las dos obras son sutiles distinciones fisonómicas y el hecho de que están invertidas. Son prácticamente imágenes especulares; parecen establecer un diálogo entre el pasado criollo y su presente, entre las élites tradicionalistas y las modernizadoras, entre la continuidad de la historia y su negación. El recuerdo de uno en el otro revela un complejo proceso de identificación que expone esa culpa criolla que permanecerá como parte del discurso de las élites progresistas hasta el siglo XX.

Figura 30. Francisco Laso, Autorretrato, ca. 1850-1855. Óleo sobre tela, 72 x 58 cm. Colección privada, Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

El indio como concepto cultural

Colocados lado a lado en la Exposición Universal de París de 1855, el Retrato de Gonzalo Pizarro y el Habitante de las cordilleras del Perú planteaban una imagen dicotómica de la nación. Este dualismo se percibe también en las obras que Ignacio Merino presentó en la misma exposición: un retrato del pintor Francisco Masías, una escena histórica de Cristóbal Colón y su hijo recibiendo hospitalidad en el convento de Rábida (España) y un Descanso de indios peruanos. Aunque el tercer cuadro se ha perdido, los críticos de la época lo describen como un grupo de indios rodeados de cerámicas "fantásticas" en un paisaje oscuro y melancólico.110 Tanto Laso como Merino representaron la nación a través de una oposición que enfrentaba a españoles e indios, a extranjeros y nativos, aunque cada cual caracterizó ese dualismo a su manera. Apelando al género histórico, Merino representó un momento anecdótico de la vida de Colón, y su escena indígena parecería encajar en las convenciones más comunes del género. Todo indica que sus cuadros carecen de la intención crítica de las obras de Laso.

El sentido de estas yuxtaposiciones no pasó desapercibido para los periodistas de Lima que cubrieron la Exposición Universal. En un largo artículo en el que tradujo algunas de las críticas francesas, Corpancho ofreció una de las pocas discusiones extensas sobre la pintura de su amigo. No habiendo visto las obras, solo pudo describir las asociaciones que las dos imágenes evocaban en él:

Es digno también de la gratitud nacional, el pensamiento que ha realizado en sus dos cuadros y que manifiestan lo vivo que están en su corazón los recuerdos de su patria. El señor Lazo trazando dos figuras que representan las dos civilizaciones, los dos tipos opuestos del europeo y del indio, de los hijos del Cid y de los descendientes de Manco-Capac, ha puesto en relieve los elementos opuestos que intervinieron en la fusión de las dos razas en

América, explicando prácticamente a los europeos como de la lucha desigual de dos razas, cuya superioridad se revela a primera vista, pudo resultar esa conquista que ha sido y será siempre el asombro de los siglos. He aquí, como dos figuras valen por toda una epopeya, dos personajes explican toda una historia.111

El texto de Corpancho refleja la perspectiva de un hispanófilo entusiasta, posición que sus contemporáneos cuestionaron y que los cuadros de Laso evidentemente sometieron a crítica.112 Escribiendo a la distancia, Corpancho no tenía, sin embargo, forma de imaginar lo dispares y desiguales que podían ser los cuadros de Laso. De hecho, es difícil concebirlos como pendants, y nunca se volvieron a mostrar o discutir juntos. En la primera exposición nacional de 1860 en Lima, Laso solo expuso el Habitante de las cordilleras del Perú, y cuando ese mismo año incluyó el cuadro entre las obras que presentó al Estado peruano, excluyó el Retrato de Gonzalo Pizarro de la donación.113 Expuestos uno al lado del otro en la Exposición Universal de París, los dos cuadros habían propuesto una dupla desequilibrada y asimétrica. Los críticos que escribieron sobre el Habitante de las cordilleras del Perú lo reconocieron como una obra potente, mientras que apenas notaron o mencionaron el Retrato de Gonzalo Pizarro. El Habitante era un cuadro autosuficiente, una poderosa y compleja composición que podía evocar por sí sola el pasado precolombino, la conquista y el futuro de la nación; aislado, el discreto busto de Pizarro no pasaba de ser una representación simbólica del carácter de los conquistadores españoles. No es de extrañar entonces que, mientras el Habitante le dio a Laso fama como artista, su retrato imaginario del conquistador se fue desvaneciendo hasta desaparecer casi completamente de la memoria histórica.114

El indio personificaba a la nación. Al afirmar la primacía de la cultura indígena, Laso llevó el discurso de vindicación un paso más allá de la crítica antihispanista. Años más tarde, refiriéndose a la exhibición del Habitante en la Exposición Universal de París, Torrico afirmaría que el "Perú debía tener en el indio su representación más genuina".115 Su elección de palabras es reveladora: apela a una nueva noción de

autenticidad que define la idea de la nación como expresión de un espíritu original e irreductible, vinculando la aparición del indio a un cambio más profundo en el discurso nacional que supera el lenguaje político del primer patriotismo criollo. Las nociones modernas de diferencia cultural ya habían surgido en ciertos textos tardocoloniales (algunos de los cuales se analizan en el capítulo siguiente), pero la transición de la idea singular de cultura como cultivo de la persona a un concepto plural y relativista de la diversidad se consolida claramente en este periodo. El propio término cultura seguiría siendo un marcador de educación y sofisticación hasta fines del siglo XX —y es este sentido el que los propios escritos de Laso recogen —, pero el concepto de etnicidades plurales conformadas por cosmovisiones particulares ya impregnaba el pensamiento burgués internacional.116 Así como esta idea de la cultura en tanto articuladora de diferencias determinó los discursos de la Exposición Universal de París, de igual forma marcó las artes visuales en sentido más amplio. La noción de los tipos locales definidos en el costumbrismo literario —entre cuyos ejemplos destaca el Aguinaldo de Laso— señala también un capítulo importante en la evolución de la idea, pero de igual o mayor importancia es la figuración tangible de la tipicidad que actuó como contrapartida visual del género.

El costumbrismo cumplió un papel clave en la creación de las condiciones que harían posible pensar la nación como artefacto cultural. Los formatos populares contribuyeron a la difusión de nociones potentes aunque imprecisas de cultura y nación que solo más tarde llegarían a articularse formalmente en los discursos académicos.117 La expansión transnacional de estos nacionalismos culturales modernos tuvo lugar en patrones de tráfico e intercambio que Joep Leerssen ha comparado con una “epidemiología”.118 Aunque su impacto fue mayor y más profundo, las manifestaciones populares del concepto de cultura han recibido mucha menos atención que las reflexiones académicas sobre la historia de disciplinas como la arqueología, la antropología y la historia.

Esos grandes cambios en la comprensión de la idea de cultura pueden, sin embargo, rastrearse también en el campo de los debates intelectuales. A mediados del siglo XIX hicieron su ingreso a la región elementos de la filosofía alemana: directamente a través de las primeras traducciones al

francés de Edgar Quinet de las Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad de Johann Gottfried Herder, e indirectamente, a través de la influencia que Herder ejerció en intelectuales franceses como Germaine de Staël y Victor Cousin. Escritores como Esteban Echeverría en Argentina y José Victorino Lastarria en Chile situaron la discusión acerca de una literatura propia dentro de debates más amplios sobre la definición cultural de las naciones latinoamericanas, ideas que circularon a través de la cultura impresa y de los viajes de intelectuales a los países vecinos, especialmente entre las décadas de 1830 y 1840.119 Lastarria celebró tempranamente la noción de la literatura no solo como "una expresión de la sociedad", sino también como "un espejo que reflejará nuestra nacionalidad", llegando a exhortar a sus contemporáneos a buscar una "obra que podamos llamar nuestra".120 Todavía no está claro cómo fueron recibidas estas ideas en el Perú, pero dice mucho que Laso trabara amistad con Lastarria, Federico Errázuriz y los hermanos Arcos a principios de la década de 1850, cuando los chilenos se encontraban exiliados en Lima.121 El impacto de ese nacionalismo romántico no es, sin embargo, sino parte de ese cambio estructural mayor que estableció los discursos culturales de la modernidad.

El Habitante de las cordilleras del Perú, en efecto, materializó visualmente el amplio y complejo movimiento de ideas que condujo al imperativo de que el arte expresara la nación. Qué constituía el espíritu de la nación peruana era, por otro lado, un asunto polémico. Incluso una interpretación superficial de las imágenes y textos criollos de la época revela hasta qué punto ya operaba allí el paradigma de la nación como el espíritu de un pueblo determinado por un lugar, una historia, una cultura y una lengua. Sin embargo, proponer que lo indígena era el elemento singular que definía el carácter del Perú y lo distinguía en la comunidad de naciones, como hizo Laso, tenía el potencial de desestabilizar las identidades de las élites. En su famoso sermón de 1846, Herrera atacó a los críticos peruanos de la conquista llevando sus argumentos a lo que sería su deducción lógica:

La legitimidad del gobierno español, se ha dicho, proviene de la conquista, usurpación que nunca puede legitimarse. Si el que piensa así es blanco, mestizo, mulato, en fin, de cualquiera raza que no sea la que poblaba el

Perú antes de la conquista, debe convenir en que no tiene patria, porque la conquista es quien lo trajo aquí.122

Herrera no solo cuestiona la legitimidad política, evoca explícitamente la noción del nativismo para oponer los indios originarios a los conquistadores extranjeros. Los antihispanistas criollos llegaron a conclusiones semejantes, y todavía hoy el término "peruano" funciona en ciertos contextos como sinónimo de "indio". El Semanario de Lima, portavoz de la generación literaria de 1848, se refería a la población indígena como "el pueblo que verdaderamente puede llamarse 'peruano'", afirmando así claramente que se trataba de una designación a la que ningún otro grupo étnico tenía derecho a aspirar.123 En la literatura del periodo, los indios son definidos con frecuencia como los "auténticos peruanos", como los "dueños originarios de la tierra" o como los "pueblos primitivos del Perú".124 Estos son los cargados términos de un nuevo paradigma que cuestiona los fundamentos mismos de la identidad de una élite emergente ligada a la cultura burguesa internacional.

El Diccionario de la legislación peruana de Francisco García Calderón definiría el término indígena como "los descendientes de los antiguos habitantes del Perú que no han modificado su raza por el cruce con los españoles, o con otros individuos que entraron en el territorio después de la conquista".125 Un conjunto de ideas parecidas marcó la clasificación étnica del país en la Geografía del Perú de Mateo y Mariano Felipe Paz Soldán de 1862. El territorio nacional se dividía entre una mayoría, perteneciente a "la primitiva raza indígena, que aún conserva su lengua y costumbres", y el resto, compuesto por los descendientes de los españoles, quienes, "encastados más o menos con Indios y Africanos", engendraron "razas de diferentes colores".126 Esto recuerda la separación fiscal y legal entre "los indios y todos los demás", que Sarah Chambers ha identificado como un principio organizador de los órdenes etno-raciales de la colonia y la temprana república.127 Aquí, sin embargo, la distinción ya no es simplemente jurídica, sino que se ha convertido en una afirmación de pureza racial y cultural que distingue a quienes pueden establecer una genealogía nativa de aquellos que descienden de conquistadores o

inmigrantes. Aquí está implícita la idea de la transmisión de un espíritu primordial encarnado en el indio, una fusión de categorías culturales y biológicas que confluyen en la construcción de la raza indígena. El término, poco frecuente en los textos coloniales, pero bastante común en este periodo (Laso lo utilizó en sus propios escritos), lleva claramente la marca del pensamiento racialista moderno.128 Es significativo que Paz Soldán distinga además entre el indio, considerado puro, y el resto de la población, producto del mestizaje. La clasificación se racionaliza según una lógica basada en ideas de pureza racial y prioridad cultural, revelando un nuevo marco para la definición de conceptos etno-raciales.

Este énfasis cultural determinó el ordenamiento dualista del espacio simbólico de la nación entre la costa criolla europeizada y la sierra indígena, una configuración ideológica de la geografía del tipo que, por aquel entonces, construía en todas partes nuevas cartografías nacionales.129 El propio Laso dividiría la sociedad peruana entre los costeños y los trasandinos, o serranos, afirmando que “es un hecho que la costa y la sierra forman dos naciones algo diferentes. Clima y hábitos diversos deben hacer caracteres distintos”.130 Las consecuencias de esta dicotomía explican por qué las imágenes de Lima incorporan a negros, chinos y mestizos, pero nunca, o muy rara vez, a indios, generalmente ausentes del repertorio establecido en la tradición descriptiva literaria y visual del costumbrismo. Los indios sí aparecen como uno entre tantos personajes urbanos, pero se definen generalmente como figuras de paso. Rótulos como “indio de Jauja”, “indio de la sierra” e “indio arriero”, que se repiten al pie de acuarelas e ilustraciones de libros, dan a entender que se trata de personajes migrantes que están temporalmente de paso en Lima y que, por lo tanto, están fuera de lugar en la ciudad (véanse las figs. 14, 60).131 “El cholo es tan peculiar a la costa, como el indio a la sierra”, escribió Paz Soldán, “y aunque uno y otro se suelen encontrar en una y otra, no están allí más que de paso, suspirando por alzar el vuelo; el indio por volverse a sus punas y a su llama, y el cholo por bajar a la costa, a ser diputado, magistrado o presidente de la República”.132 Esta visión, por supuesto, no se corresponde con la composición étnica de la ciudad, que siempre estuvo formada por una gran población indígena.133 Los indios urbanos aculturados de Lima no encajaban del todo ni en el nuevo imaginario geográfico ni en las

emergentes definiciones etnolingüísticas de lo indígena, inextricablemente ligadas cada vez más a las lejanas serranías andinas.

El indio que más adelante surge en el discurso criollo es, al igual que el Habitante de las cordilleras del Perú, un concepto cultural, imaginado a través de la idea de la persistencia del pasado precolombino en el presente. La vestimenta tradicional y el idioma son los signos materiales y simbólicos de esta construcción que elevó formas culturales particulares al rango de definiciones genéricas, con lo cual la diversidad de las poblaciones indígenas del Perú quedó invisibilizada. Es entonces cuando el término indio se convierte en sinónimo de la cultura tradicional del campesinado quechua, una formulación tan naturalizada que su arbitrariedad pasa a menudo desapercibida.134 El indio de Laso no se compone de hechos sociales: no es cualquier campesino o trabajador rural, ni puede identificarse con los vendedores ambulantes “cholos” de Lima, los arrieros de la sierra central que abastecían de productos agrícolas a la capital o los grupos indígenas de la región amazónica. Tampoco puede asociarse a los artesanos de Lima, esos sujetos urbanos activamente integrados a la nación con los que Laso entró en contacto como político.135 Esta figura del imaginario criollo no pretende referirse a ningún grupo social específico, solo se relaciona indirectamente con los conflictos en curso dentro de la política local o con los debates contemporáneos sobre el tributo indígena y la propiedad de la tierra. La construcción particular de Laso figura un ideal cultural e histórico que pertenece a un orden distinto, siempre ubicado por fuera de la sociedad.

La noción de una cultura pura y auténtica fue transformando los discursos nacionales también en otros ámbitos. En el emergente campo de la filología andina, César Itier ha encontrado en este periodo los primeros intentos por depurar el quechua de elementos españoles. Según Itier, la expresión “Imperio de los Quechuas” funde comunidad lingüística y comunidad étnica, lo que no necesariamente se hacía antes del siglo XIX, cuando el quechua era generalmente conocido como “lengua general”. Definido como “lengua de los incas”, el quechua se incorpora ahora al proceso de invención de tradiciones nacionales que reinterpretó a la población indígena como una cultura singular y diferenciada, como una comunidad lingüística y cultural autónoma.136

El Habitante de las cordilleras del Perú constituye la imagen más significativa de esta nueva concepción de lo indio. La vasija precolombina, como hemos visto, fue erróneamente interpretada como vagamente incaica y, por tanto, como originaria del Cuzco. El traje, relacionado con la cultura quechua del sur andino, tiene las mismas asociaciones, aunque existen pocos precedentes pictóricos que describan la vestimenta indígena con similar precisión. Entre los escasos registros existentes, el viajero austro-francés Charles Wiener publicó una imagen de un sombrero comparable, que describió como la montera típica de Andahuaylas, muy utilizada entre los hombres indígenas desde el Cuzco hasta Puno. Las fotografías de época de indígenas quechuas con prendas similares revelan que, de hecho, Laso parece haber estilizado el ala del sombrero de forma que ella siga exactamente la curva de los hombros de la figura principal.137 Se dispone de menos información sobre el gorro tejido que la figura lleva bajo el sombrero, cuya única parte visible son las franjas que caen a ambos lados de su rostro. Los diseños textiles están claramente asociados a las tradiciones de tejido cuzqueño, y hay indicios de que este tipo de tocado tenía un uso ceremonial en los pueblos andinos, lo que no solo explicaría su rareza, sino que también permitiría sugerir que pudiera haber sido concebido como un elemento para señalar el alto rango del personaje representado.138

La vestimenta forja una relación entre la cultura indígena y la nación de una manera que hoy parece evidente, pero que no se consolidó sino hasta mediados del siglo XIX. Basta con evocar aquí una vez más la cambiante vestimenta de los múltiples indios de Martínez Compañón para advertir que las categorías étnicas eran percibidas como elementos relacionales, como identidades en cambio constante. Esto difiere sustancialmente de la fijeza sugerida por la fusión de ciertas prendas tradicionales andinas con el indio y la nación, como ocurre, para citar un ejemplo temprano, cuando Mariano Eduardo de Rivero se refiere a la pareja indígena al pie del portal imaginario que ilustra la portada de sus Antigüedades peruanas, como vestida con el “traje nacional” (véase la fig. 46).139

En este contexto, la vasija precolombina efectivamente evoca imágenes del pasado antiguo como origen tanto del indio como de la nación. Esta asociación revisa los planteamientos del incaísmo criollo tradicional, en el

que, como han señalado Cecilia Méndez y Mark Thurner, el pasado incaico idealizado generalmente se enfrentaba a la miseria del indio del presente.140 Aunque pudiera definirse como una “reliquia del pasado”, en palabras de Stefanie Gänger, y por lo tanto desplazado temporalmente, el indio pasó a ser visto como legítimo heredero de las grandes civilizaciones precolombinas.141 La yuxtaposición visual de figuras indígenas contemporáneas y objetos arqueológicos forjó así una idea de continuidad cultural que habría de vertebrar los discursos de la nación en las décadas siguientes. Esta noción paradójicamente cuestionaría esa otra narrativa de una herencia compartida, expresada en la apropiación simbólica del legado precolombino por parte del Estado republicano, fundada en el decreto de José de San Martín de 1822 que reivindicaba los monumentos antiguos del Perú como propiedad de la nación, porque “pertenecen a la gloria que de ellos se deriva”.142 La contradictoria noción del pasado antiguo como patrimonio común de un imaginario nacional dividido entre criollos e indios subsistió, como señala Thurner, en la conflictiva genealogía de la historia moderna del Perú.143 Así, aunque la administración de ese legado seguiría siendo una prerrogativa de expertos y académicos, el derecho de las élites sobre lo que ya se había convertido en “patrimonio nacional” quedaría expuesto a diversos cuestionamientos en los relatos paralelos que definen a la población indígena como la única heredera legítima de ese pasado.

En el Habitante de las cordilleras del Perú, artefacto y vestimenta establecen un contexto cultural que el título del cuadro además asocia con una geografía específica. Es interesante constatar, como señala Poole, que los escritos de Alexander von Humboldt habían forjado ya ese determinismo al basar su explicación del desarrollo de la antigua civilización en los Andes en la geografía de las cordilleras. De hecho, es probable que el término cordilleras del título de Laso se basara en el famoso libro de Humboldt, como ha sugerido Buntinx, pero los Andes también adquirieron rápidamente connotaciones locales más específicas como barrera insuperable para los sueños de progreso de las élites.144 Las cordilleras contribuyeron a crear la idea de un espacio autónomo y escindido del resto del país, como si la sociedad y la cultura indígenas estuvieran determinadas y contenidas físicamente por ese ámbito geográfico.

En una carta que le escribe a José Casimiro Ulloa desde Bélgica, en el segundo semestre de 1855, Laso señala que los críticos franceses habían hablado bien de su “pobre andino”.145 En su uso como referencia al Habitante de las cordilleras del Perú, el término andino cobra nuevo sentido como algo más que un simple toponímico para designar todo lo relativo a la cordillera de los Andes. Puesta en relación con su pintura, la afirmación de Laso no deja lugar a dudas de que la imagen no es la representación de un indio concreto, sino un símbolo de lo andino: el habitante de una geografía ya plenamente mitificada y exotizada.146 Acaso por primera vez, el término es empleado como sinónimo de un grupo étnico, como un adjetivo cuyo significado afirma y a la vez trasciende una pertenencia geográfica o territorial. Es este uso, que se generalizará en el discurso indigenista del siglo XX, el que construye más nítidamente la idea de lo andino como categoría cultural.147

Nativo, indio y andino se convierten en sinónimos utilizados para describir a un pueblo de contornos claramente delimitados, culturalmente confinado y físicamente anclado a un tiempo y lugar. Cada uno de esos tres términos añade una inflexión particular al concepto de lo indígena como aquello que es originario del país, étnicamente distinto y geográficamente específico: los indios no son solo nativos del Perú; también son el pueblo originario de la sierra. Juntos, estos términos proponen una visión de la cultura como un todo estático, una noción que como Arjun Appadurai señala, está determinada por ideas de contención y confinamiento.148 En términos visuales, la idea se materializa de forma potente en el tipo o en la personificación alegórica. “Andino” emerge así como una compleja designación para un objeto cultural absolutamente determinado, que solo puede asociarse a esa poderosa noción homogeneizadora que luego se consolidará en el concepto de “mundo andino”.149

Afirmar que el Habitante de las cordilleras del Perú forjó la imagen del indio como concepto cultural puede parecer demasiado simple. Pero el cuadro, en realidad, refleja un cambio importante, tanto en la comprensión que tenemos de la diversidad humana como en la forma en que pensamos la sociedad. Esta concepción de la cultura como un espíritu casi infranqueable que se manifiesta en costumbres y productos concretos se basó en una definición que, como ha señalado Gyorgy Markus, adquiere ahora “un

sentido supraindividual y objetivado", "como algo hecho por generaciones humanas anteriores" que puede rehacerse o recuperarse desde el presente.150 La imagen moderna del indio se basa en este concepto de lo indígena como una cultura coherente que encuentra su expresión material en la persistencia de tradiciones que dan continuidad a un pueblo a lo largo del tiempo. El anonimato alegórico del Habitante da forma visual a esta idea de la cultura como tradición colectiva.

Laso no buscó reconstruir el pasado, sino encontrarlo en el presente vivo. En un contexto regional más amplio, la estructura retórica de su pintura solo encuentra puntos de comparación con esas alegorías tradicionales y anodinas de figuras emplumadas, con esos indios desnudos que, al igual que la representación del Perú de Montero, evitan la especificidad para favorecer atributos genéricos. El indio alegórico de Montero, vestido con los colores de la bandera peruana, se limitaba a ofrecer una comprensión política de la nación. Haciéndose eco de la letra inicial del himno nacional, sus cadenas rotas evocaban la independencia en términos de libertad política. Laso, por el contrario, literalmente viste al indio con los ropajes de la cultura, entendida en su sentido moderno como una entidad orgánica y singular, formada en la densa correspondencia entre raza, tierra, lengua, historia y costumbres. Lo que separa a la pintura de Laso de la alegoría de Montero señala así un cambio clave en la fundamentación del nacionalismo moderno; marca uno de los momentos iniciales de una transformación decisiva que llevó de una definición política a una cultural del indio y de la nación.

Fallas criollas

Si el indio se había convertido en el elemento privilegiado de una imagen dual de la nación, la exposición en 1855 del Habitante de las cordilleras del Perú de Laso junto a su Retrato de Gonzalo Pizarro sugería una falsa dicotomía. El primero remite de forma compleja a una nueva categoría cultural, mientras que el segundo se enmarca en un género diferente, el del retrato histórico, que otorga a la imagen una especificidad de la cual el otro carece. Esta yuxtaposición contrapone el anonimato de una representación a la individualidad de la otra. El tamaño relativo de los lienzos sugiere que Laso también era consciente de ese desequilibrio; parece haberse esforzado por encontrar la imagen adecuada que pudiera colgar junto al Habitante. El propio proceso de concepción del retrato de Gonzalo Pizarro revela que intentó crear un símbolo genérico a partir del retrato imaginario, buscando convertir la figura histórica en una representación tipológica del carácter hispano. Si las vemos en perspectiva, es evidente que estas no son imágenes comparables, que Laso no alcanzó a producir un emblema nacional criollo que pudiera equipararse con su Habitante de las cordilleras del Perú.

Para el momento en que se pinta el cuadro, la idea criolla ya había evolucionado y cuajado en una serie de textos e imágenes que efectivamente construían lo que podría definirse como su imagen cultural. Los autores costumbristas habían creado un repertorio de tipos limeños que identificaba a la capital como la cuna de la cultura criolla. Entre el amplio tejido de acuarelas y grabados que el género produjo, un tipo dominaba sobre todos los demás: la tapada limeña, la única imagen que podía operar como emblema de la identidad criolla, y la única que podría fungir como equivalente estructural del Habitante de las cordilleras del Perú.

Las tapadas eran fundamentalmente mujeres blancas vestidas con saya y manto, el traje que les dio nombre. El vestido tiene su lejano origen en la España de fines del siglo XV, donde se prohibió a las mujeres moras cubrirse el rostro, obligándolas a cambiar el velo tradicional por el mantón castellano. Evadiendo esas disposiciones, las mujeres musulmanas pasaron a utilizar el

chal para ocultar su rostro, dejando a menudo un solo ojo al descubierto. La moda se extendió a las mujeres españolas y posteriormente a las colonias. En la medida en que les permitía caminar por las calles de la ciudad sin compañía y sin ser reconocidas, el velo les dio a las mujeres una libertad insospechada, permitiéndoles eludir las estructuras patriarcales, lo cual también favoreció su fama de libertinas e indecentes. Aunque las mujeres criollas lo habían usado ampliamente en distintas ciudades del Perú, a principios del siglo XIX el velo de la tapada pasó a asociarse exclusivamente con Lima, convirtiéndose en el símbolo más conspicuo de la ciudad.151 El traje se elevó al rango de traje nacional asociado a la capital y, a veces —por una especie de extensión imperial— a la nación en general.152

Figura 31. Francisco (Pancho) Fierro, Tapada limeña, ca. 1850-1860. Acuarela sobre papel, 25,8 x 19,5 cm. Museo de Arte de Lima, 1995.5.5.

Fotografía: Daniel Giannoni.

Los textos de la época señalan explícitamente los orígenes sevillanos de las tapadas como estrategia para definir las raíces hispánicas de las costumbres y tradiciones criollas. También subrayan un elemento que se iba afirmando como un eje crucial de la identidad burguesa limeña: la condición étnica de las tapadas como mujeres de piel blanca, signo a la vez de belleza y de alta posición social.153 La misteriosa mujer criolla se convirtió así en el emblema de una élite aristocrática que ejercía su dominio sobre una ciudad de castas. Como ha señalado Deborah Poole, el velo separaba a las tapadas "de las clases de piel morena que dominaban las calles de la ciudad de Lima".154 Era una imagen construida sobre los cimientos de los temores y las angustias raciales criollas. Los escritores expresaron recurrentemente su temor de que el rostro "horrible" de una mujer de color pudiera acechar bajo el velo. José Victorino Lastarria describió un encuentro de este tipo, cuando el manto de una tapada a quien había estado admirando se enganchó al botón de su abrigo y jaló el velo para exponer el rostro "deforme de una chola ñata, boca prominente y que tenía tuerto el ojo que llevaba tapado".155 La limeña era claramente una figura de lo blanco bajo amenaza, sujeta a los mismos cuestionamientos que surgían para desafiar la obsesión criolla por la genealogía y la pureza de sangre. No era este, sin embargo, el único flanco débil de la figuración de la Lima criolla.

Aunque habían sobrevivido a las prohibiciones oficiales virreinales, las tapadas no pudieron resistir el embate de las modas francesas tras la independencia. Los escritores de mediados del siglo XIX se refirieron obsesivamente a la desaparición de las tapadas y exhortaron a las mujeres limeñas a conservar sus costumbres. Los periodistas aplaudían desde sus columnas cada vez que las mujeres de clase alta se vestían con la saya y el manto para aparecer en las procesiones y en otras ocasiones especiales.156 En 1850, Lastarria afirmó que la alta sociedad de Lima no era ya limeña, porque hombres y mujeres habían "adoptado los usos y trajes de la culta Europa". Resignado a esa pérdida, solo podía soñar con un héroe de la estatura de Bolívar o San Martín que, "espada en mano, dé el grito de alarma contra el coloniaje de la moda [a] que con tanta humillación se somete la clase elevada de Lima". Si los limeños conseguían sobrevivir a esta batalla,

afirmaba Lastarria, “habría siquiera un pueblo original en esta América infeliz”.157

El dilema de la originalidad criolla frente al cambio fue definido a partir de nociones de dependencia cultural íntimamente ligadas a un nuevo concepto de cultura que, a su vez, resultaba crucial para definir una emergente idea de identidad. Así, la necesidad de crear una imagen visual de la tapada se hizo más evidente en la medida en que el uso del traje desaparecía de la vida pública. La modernización supuso una necesaria caída en desgracia para las élites modernizadoras, una pérdida de originalidad que sería contrarrestada por la Lima exotizada que erigieron a través del criollismo. La figura de la tapada es el ejemplo emblemático de cómo las élites compensaron esa pérdida.

Aunque como género visual y literario el costumbrismo eludió el relato histórico, estuvo determinado por las narrativas temporales de la modernidad.158 Al describir el presente, el costumbrismo configuró el pasado e imaginó la transformación de la sociedad peruana. El género sirvió para inventar una tradición criolla local como una suerte de hispanismo nacionalizado, construido sobre los restos del pasado colonial que aún sobrevivían en el presente.159 Lima era religiosa, devota, tradicional, jerárquica y en todo sentido frágil y precaria. Las costumbres descritas eran las que se percibían como desaparecidas ante una inevitable modernización (por más que esta fuera aún más imaginaria que real), creando así la imagen de una Lima de antaño siempre a punto de desaparecer.160 El criollismo permitió a las élites peruanas diferenciarse de su pasado, adoptar las modas y costumbres burguesas internacionales y, al mismo tiempo, preservar una cultura criolla intacta en imágenes y textos. La tapada era claramente un símbolo cultural, una construcción análoga al indio moderno que la generación de Laso figuró.

Tal y como se lo plasmó en el costumbrismo, el criollismo era un discurso complejo y contradictorio. La identificación de Lima con el erotismo más permisivo, la despreocupación absoluta y todos los excesos, se proyecta claramente en La Jarana de Merino (fechada probablemente a mediados de la década de 1850), una pintura icónica que muestra a un grupo de criollos cantando al son de una guitarra y un tambor, el instrumento español tocado en contrapunto con su equivalente afroperuano. Al igual que las diferentes

etnias representadas en el cuadro de Merino, el criollismo dependía de la inclusión de los sectores populares: aguadores negros, lavanderas mulatas y vendedores ambulantes mestizos eran parte integral de la imagen a la vez aristocrática y plebeya de la ciudad.161 Esa diversidad de grupos étnicos fue clave para otorgarle una consistencia propia al costumbrismo como una instancia de originalidad local en tono menor, lo que a la vez definía a Lima como una ciudad no indígena.

La mezcla de grupos sociales también evocaba imágenes de desorden, como si los defectos de Lima fueran de alguna manera causados por la disolución de las jerarquías etno-raciales. Al igual que otros estereotipos denigrantes sobre la ciudad, la imagen puede remontarse a la sátira mordaz de Lima por dentro y fuera (1797) de Esteban de Terralla y Landa, un texto tan citado y reproducido en el siglo XIX que llegó a asimilarse plenamente al discurso costumbrista. Dexter Zavalza ha señalado las precisas estrategias editoriales mediante las cuales la edición de 1854, publicada en París con ilustraciones de Merino, logró transformar el texto colonial en un comentario sobre el Perú republicano.162 Colapsar el tiempo fue, en efecto, un tropo central del criollismo, y Lima llegó a ser explicada como una extensión decadente de la sociedad colonial.163 Era una ciudad de un carácter y de una moral dudosos que se erigía en una suerte de espejo crítico para las élites modernizadoras. Poole ha mostrado cómo las tapadas, a menudo acusadas de despilfarrar imprudentemente el dinero de sus maridos, llegaron a ser asociadas con una "extravagancia femenina" que simbolizaba la disponibilidad "del Perú como mercado postcolonial".164 Esta imagen, sin embargo, fue producida no solo por esos viajeros extranjeros que formaron lo que Mary Louise Pratt ha definido como la "vanguardia capitalista", sino también por las élites limeñas.165 Tal como fueron descritos por los escritores costumbristas, los típicos hombres criollos eran también despilfarradores, frívolos, irresponsables y propensos a adoptar acríticamente todas las modas y costumbres europeas. Como observa Patricia Oliart, en franco contraste con la estricta ética del trabajo y el sentido de la responsabilidad atribuidos a los inmigrantes europeos, los hombres criollos fueron descritos como personajes disolutos que eludían las responsabilidades patriarcales más elementales.166 El propio Laso escribió algunos de los textos clave de la autocrítica criolla: retratos incisivos de esas débiles y decadentes élites masculinas.167

Figura 32. Ignacio Merino, Jarana, ca. 1857. Óleo sobre tela, 129 x 97 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Ministerio de Cultura del Perú, RN 7604. Fotografía: Daniel Giannoni.

A la ilegitimidad política de los criollos se sumarían otros defectos culturales y morales. Tema constante en la literatura peruana —desde Felipe Pardo y Aliaga hasta Ramón Rojas y Cañas, e incluso hasta el siglo XX—, esta imagen peyorativa no debe entenderse como una forma de autorrepresentación.168 Al describir a las élites como irresponsables y moralmente reprobables, los intelectuales limeños modernizadores se distanciaron de la sociedad peruana tradicional y definieron, mediante un proceso de crítica sistemática, la diferencia que representaban. Su inserción en los circuitos burgueses internacionales dependía de su asimilación, y eso

suponía imponer cada vez mayor distancia con las tradiciones y las etnicidades locales. El entorno intelectual de Laso, que se identificaba como la vanguardia de la modernidad, se perfiló como una élite dispuesta a dejar atrás las tradiciones coloniales que daban a Lima una identidad cultural y étnica compleja. Concebido como el pasado local de una élite cosmopolita orientada hacia el futuro, el criollismo podía entenderse como una estrategia de autorrepresentación por negación.169 Era también un artefacto cultural que podía usarse, desplegarse y desecharse a voluntad, como los trajes de tapada que las mujeres limeñas rescataban de baúles polvorientos para lucirlos en las procesiones, no como disfraz, sino como una puesta en escena selectiva de identidades múltiples, cambiantes y complejas.

Desde la perspectiva del criollismo, la Lima tradicional era una ciudad donde las mujeres mandaban sobre los hombres; ellas imponían su autoridad a los criollos feminizados y carentes de originalidad y legitimidad, lo que en última instancia implicaba una falta de virilidad. En este sentido, es significativo que desde el siglo XVIII y a lo largo de la primera mitad del XIX, el homosexual afrodescendiente figurara como imagen dominante de la ciudad, una presencia casi tan constante como la de las disolutas mujeres limeñas.170 Si la tapada llegó a representar visualmente a la capital, en la literatura la ciudad también sería personificada como una mujer tentadora que conquista a sus visitantes gracias a sus poderes de seducción.171 En el juego de contrastes y oposiciones que estructuró las ideologías nacionales criollas, la imagen feminizada de Lima explica que el Habitante de las cordilleras del Perú haya sido concebido como una figura masculina. Su virilidad está figurada por el bigote que, como ocurre también con la alegoría de Montero, se hace apenas presente: lo suficientemente visible como para señalar el género, pero también lo suficientemente escaso como para evocar los textos de época que reiteran descripciones en donde domina la idea del poco vello facial de los hombres indígenas. La postura erguida de la figura, su rígida simetría y su porte resuelto evocan, por oposición, los sinuosos contornos femeninos de su frágil otra criolla. Concebida en términos de género, la fuerza de la nación residía en la masculinidad del indio.

El carácter secundario de la Lima criolla quedaba expresado además en la condición menor del costumbrismo como género pictórico y literario. Si bien prosperó en periódicos y revistas, el cuadro de costumbres rara vez se

consolidó en obras literarias significativas. En el terreno visual, el costumbrismo se limitó igualmente a géneros menores —acuarelas, grabados, ilustraciones de libros y otros formatos populares— y rara vez, o nunca, fue elevado a la pintura académica. Entre las pocas excepciones, además de La Jarana de Merino, se encuentran La lavandera y Las tres razas de Laso, ambas expuestas en Lima en 1859. Al igual que en el Habitante de las cordilleras del Perú, en La lavandera Laso da forma a una imagen conscientemente idealizada de una mujer afrodescendiente, una pintura que se esfuerza por marcar distancia de las imágenes populares costumbristas. Mientras que las acuarelas de Francisco “Pancho” Fierro y los grabados en los que ellas se inspiraron sitúan a sus personajes sobre un fondo siempre blanco, eludiendo por lo general la representación directa del contexto urbano, La lavandera de Laso se sitúa en un techo limeño minuciosamente descrito, un espacio fronterizo que la ubica como el equivalente doméstico de las figuras callejeras de Fierro.

Figura 33. Francisco Laso, La lavandera, 1859. Óleo sobre tela, 106 x 61,3 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Manuel Cisneros Sánchez y Teresa Blondet de Cisneros, 1978.4.12. Fotografía: Daniel Giannoni.

Cada elemento está cuidadosamente definido para crear una composición delicada y clásicamente equilibrada. Al levantar los brazos para poner a secar una prenda en el tendedero, su ropa se adhiere a su cuerpo, marcando su físico de una forma distinta a cualquier imagen costumbrista y evocando los estereotipos sexuales asociados a los afrodescendientes. La elección misma de la fuente que inspira la composición, una litografía que aparece en el libro Los mexicanos pintados por sí mismos, publicado entre 1854 y 1855, revela la voluntad consciente de Laso de distanciarse del costumbrismo local.172 La comparación de la pintura con su fuente revela una clara dependencia del modelo impreso, pero también el cuidadoso proceso de elaboración de Laso, desde la definición de la etnicidad de la figura hasta la idealización abstracta tanto del cuerpo como del entorno. Su gesto tranquilo y los estudiados pliegues del vestido intencionalmente evocan los modelos clásicos de la figura femenina. En una abierta impugnación de los ideales europeos de belleza, y sin duda refiriéndose a este cuadro, Laso afirmaría, poco después, que si Fidias volviera a la vida, probablemente encontraría mejores modelos para una Venus desnuda entre las “cuarteronas de América, que en las albas Polacas, Rusas o Noruegas”.173 Es significativo que, de la amplia variedad de tipos limeños disponibles localmente, Laso seleccionara precisamente uno que no existía en el repertorio local establecido por Fierro.174 Era una forma de crear su propia imagen de Lima, una que pudiera diferenciarse de la cultura visual establecida.

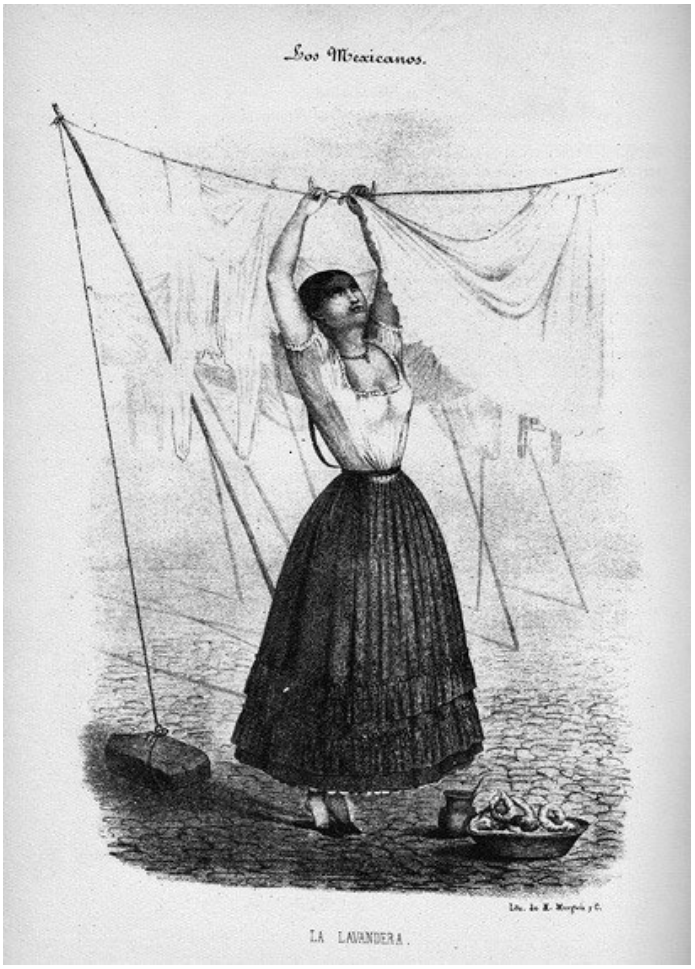


Figura 34. Anónimo, La lavandera. Litografía en Los mexicanos pintados por sí mismos: tipos y costumbres nacionales, por varios autores (Ciudad de México:

Imprenta de M. Murguía, 1854-1855), 291.

Tratándose de un pintor que forjó la mayor parte de las imágenes emblemáticas del imaginario nacional peruano, llama la atención que la tapada esté ausente en la obra de Laso. Las mujeres limeñas en traje tradicional aparecen solo ocasionalmente en sus dibujos, como imágenes que pudo considerar, con las que pudo acaso jugar, pero que no se comprometió a llevar a la pintura. Estos dibujos, ligeros y tentativos, parecen dudar en la descripción de su objeto, como si la tapada no pudiera adquirir el peso de

una representación nacional. Es significativo que, en los márgenes de uno de sus dibujos sin datar de una tapada, Laso haya dibujado una cerámica precolombina en la esquina inferior de la hoja: no se trata de un estudio minucioso de un objeto real, sino de una anotación rápida —casi una ocurrencia a posteriori—, cuya presencia en la parte inferior de la página parecería exponer las fallas e insuficiencias de la tapada.175 El objeto precolombino compensa esas carencias criollas, de la misma manera en que el Habitante emerge para afirmar la autenticidad del indio y de la nación.

Llegados a este punto debemos volver a la alegoría de Montero, pues con su elección de una personificación masculina el pintor marcó un punto de inflexión en las figuraciones de la nación. Para inicios de la república, las sensuales imágenes alegóricas de América, mostradas invariablemente como figuras femeninas semidesnudas y emplumadas, en efecto se habían transfigurado en las severas alegorías clásicas de la iconografía nacional. Estas personificaciones de la patria, la libertad y las virtudes, extraídas en gran medida del repertorio de la iconografía revolucionaria francesa, definían invariablemente las primeras imágenes de la nación en membretes, sellos y monedas oficiales. Desde Montero y Laso hasta el presente, sin embargo, el hombre indio eclipsó a esas imágenes femeninas en las formas visuales que configuraron la nación. De ahí que el Varayoc de Chinchero de José Sabogal se convirtiera en un emblema de la pintura indigenista; mientras que el cuadro que le hace pareja, La mujer del Varayoc, quedara relegado a un segundo plano, desapareciendo casi por completo de la mirada pública. El indio quedó sistemáticamente asociado a nociones de fuerza y virilidad en los discursos indigenistas del siglo XX, construidos significativamente sobre tropos geológicos y telúricos que confirmaban la estricta relación que ataba la cultura a la geografía.176

Figura 35. José Sabogal, Varayoc de Chinchero, 1925. Óleo sobre tela, 169 x 109 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Municipalidad Metropolitana de Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

El indio es el término masculino singular que surge para enfrentarse al femenino (y casi siempre plural) de la tapada. A lo largo de las décadas siguientes, estas figuras llegarían a representar la nación y su historia. En algunos casos, las tapadas hispanizantes se impondrían en el campo de batalla de las imágenes nacionales, como ocurrió, por ejemplo, en la Exposición Universal de París de 1878, donde desplazaron y sustituyeron significativamente a dos guerreros indígenas "salvajes" que hacían guardia a la entrada del pabellón nacional. Habrían de imponerse luego, de la misma forma, sobre otras figuraciones del país en torno a las celebraciones

del centenario de la independencia.177 Una vez establecido, ese orden de prioridades podía invertirse, como de hecho ocurrió a mediados de la década de 1920, cuando la balanza se inclinó a favor del indigenismo. La imagen del indio como fundamento de una cultura nacional, sin embargo, nunca desapareció del todo tras haber adquirido cuerpo y propósito por primera vez como respuesta a una élite costeña alienada, accesoria e ilegítima a mediados del siglo XIX. Permanecería en los discursos emergentes del nacionalismo cultural como el fetiche que cumplía con las demandas de autenticidad que la identidad indeterminada e incompleta del criollo no podría llegar a satisfacer.

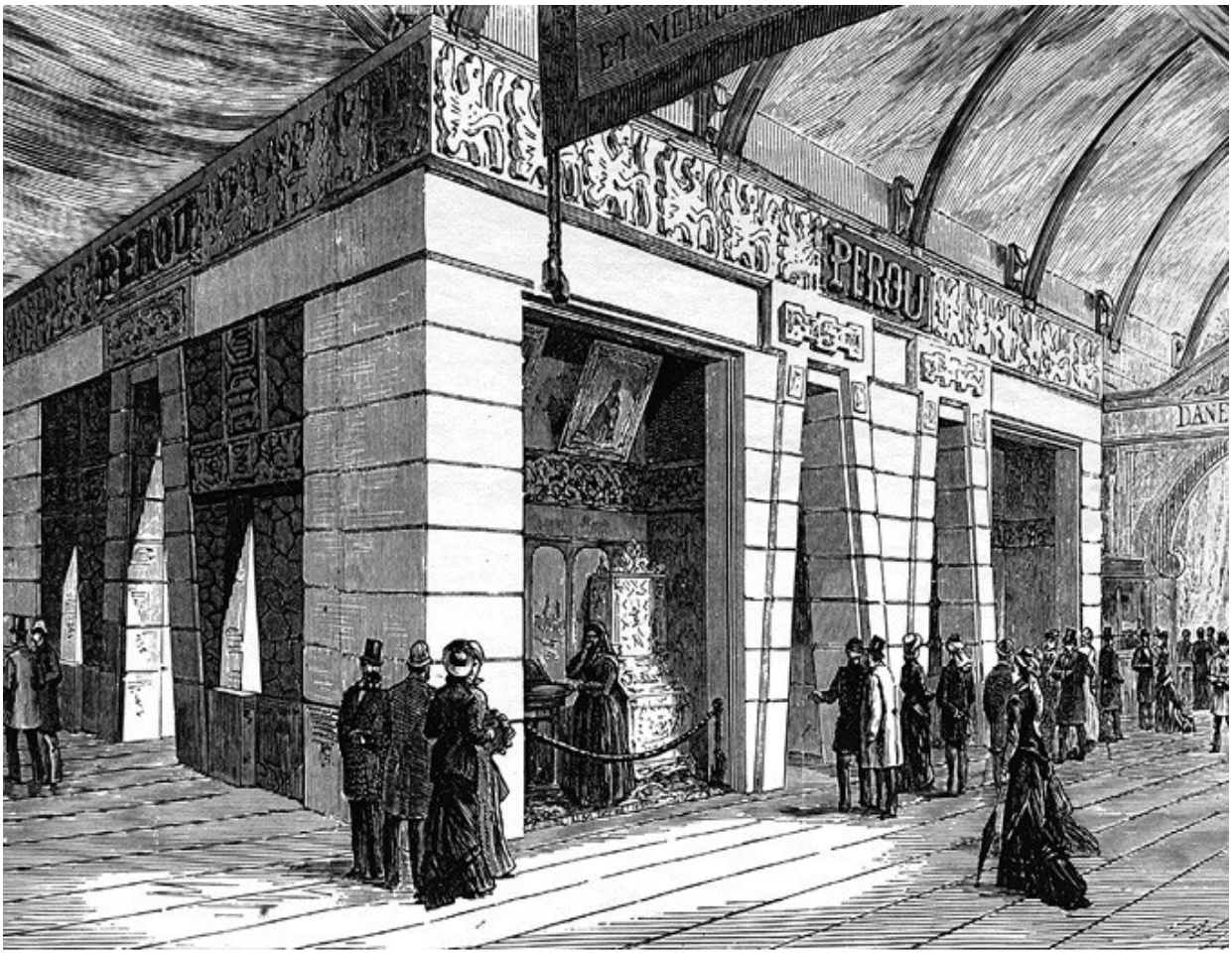


Figura 36. Pabellón peruano en la Exposición Universal de París, 1878 (detalle). En Simon de Vandières, Exposition universelle de 1878 illustrée (París: Calmann Levy, 1879), 101.

El indio, entre el símbolo y la alegoría

Hasta aquí he intentado verbalizar la amplia gama de significados que propone un único cuadro. En su perdurable resonancia, el Habitante de las cordilleras del Perú materializa un concepto en extremo complejo, dando forma visual a un conjunto de ideas que hasta entonces habían circulado principalmente en forma textual. Parafraseando a Walter Benjamin, podríamos proponer que la imagen desempeña aquí un papel mediador, de modo que "los conceptos permiten que los fenómenos participen en la existencia de ideas".178 La pintura de Laso es una compleja construcción visual que reúne una constelación de fragmentos, y es precisamente el carácter compuesto de la imagen lo que explica su capacidad para condensar tantas capas de significado.

179

La posición frontal de la figura, su inmovilidad, el fondo abstracto, evocan las convenciones compositivas habituales de la imagen alegórica. Como todas las alegorías, el Habitante exhibe abiertamente los elementos que lo identifican. Hay, sin embargo, algo diferente en la imagen de Laso, algo tan inmediato de percibir como difícil de precisar. El rostro, aunque inexpresivo, está dotado de una especificidad de la que suelen carecer las personificaciones; parece ser simultáneamente una abstracción y una presencia real. Cada detalle del cuadro da la impresión de pertenecer al ámbito de cosas directamente percibidas. A diferencia de las imprecisas

imágenes litográficas reproducidas en el álbum de Rivero y Tschudi, el tratamiento dado a la cerámica evoca la calidad lisa y seca que caracteriza la superficie de las vasijas precolombinas. La meticulosa representación del objeto precolombino, la verosimilitud del traje y el cuidado con el que está pintada la figura dan al espectador la impresión de estar ante una presencia real. Esta especificidad no se corresponde con el carácter idealizado asociado a la retórica convencional de la imagen alegórica. Así, el cuadro se sitúa ambiguamente entre la pintura de género y la de historia, entre la forma simbólica y la alegórica; configura una tensa dialéctica entre los géneros pictóricos y sus convenciones retóricas. Esta tensión productiva desencadena una densa red de significados.

En principio, la figura principal podría ser leída como una personificación, y la cerámica como su atributo alegórico. Sin embargo, esto no describe el carácter de la relación entre esos dos elementos. El hombre que sostiene la vasija no es exactamente una personificación; más que representar un concepto se refiere a sí mismo, en la medida en que el indio anónimo y singular representa a un grupo étnico. El indio singularizado parece funcionar de forma muy parecida al símbolo romántico en la estética de Coleridge: como una imagen natural, una especie de sinécdoque ampliada, aquello que "es siempre en sí mismo una parte de eso, del todo del que es el representante", o para usar su neologismo, como una imagen "tautegórica".

180

Del mismo modo, la cerámica no es un mero atributo, sino que es en sí misma una alegoría que representa metafóricamente la

opresión del indio y, metonímicamente, la destrucción de las sociedades precolombinas. Si pensáramos en el huaco como un atributo de la figura principal, su función se reduciría simplemente a fijar o aclarar una identificación. Esta continuidad, sin embargo, no es para nada evidente. La relación entre la figura principal y el objeto que sostiene introduce el tiempo como variable y sitúa el cuadro alegóricamente en el discurso de la historia. Se da un desplazamiento temporal entre ambos, ya que Laso se esfuerza por mostrar que la figura principal no puede ser contemporánea de la cerámica, claramente representada como una ruina. Pero esta disyunción trasluce una relación de complementariedad. En su frontalidad y su mirada hacia el exterior, e incluso en su propia forma, la cerámica precolombina parece duplicar a la figura que la sostiene. Se trata, sin embargo, de un diálogo de contrastes: si el prisionero está atado, la figura principal se halla libre; si el primero es una cifra inanimada del pasado, el segundo es una presencia real y viva. Es precisamente esta tensión dialógica la que activa toda la complejidad de la imagen.

En una suerte de sustitución imaginaria, el huaco es sostenido a la altura del vientre de la figura principal; como si la vitalidad del indio derivara del objeto antiguo que sostiene. Pero también podríamos invertir esta interpretación y ver la virilidad de la figura del indio como aquello que compensa la castración infligida a la vasija, como algo que renueva el pasado antiguo a través del reconocimiento y la vindicación.181 Siguiendo la cadena de reciprocidades que Laso establece entre ambos elementos, podríamos sin duda asumir que el huaco es propiedad del indio. Como una consecuencia lógica del discurso de autenticidad que enmarca el cuadro y sus interpretaciones,

la figura indígena y la cerámica precolombina dan así forma visual al concepto de patrimonio cultural como un derecho inalienable, transmitido en la forma concreta de propiedad. Como es el caso con muchos de los conceptos modernos que se establecen durante este periodo, la aparición de la idea de patrimonio precede a su formulación verbal a comienzos del siglo XX.182 De hecho, la pintura de Laso afirma el concepto de nación étnica que deriva de la visión genealógica de la historia que los nacionalismos modernos contribuyeron a forjar.

La genealogía lleva implícita una dimensión temporal. En un texto escrito poco después de la muerte de Laso, en 1869, Federico Torrico sostenía que el Habitante de las cordilleras del Perú sería un retrato del indio del futuro. Podemos suponer, a la vista de la estrecha amistad del crítico con Laso, que su interpretación fue informada por sus propias conversaciones con el pintor. Para Torrico, el Habitante era la representación más genuina del Perú:

Esa raza encubre con su inmovilidad aparente grandes instintos que algún día la harán reconquistar una personalidad que no ha desaparecido. Lazo abrigaba esa convicción y en su indio, que presenta ante la avanzada industria europea, el producto informe de su industria más notable, la alfarería, simbolizó al Perú del porvenir. El paralelismo de las líneas, que se observa en el cuadro indica la inmovilidad de esa raza; y la nobleza de la actitud la serenidad del personaje y su belleza revelan la personalidad poderosa que el artista soñaba para los peruanos.

183

Desde el pasado, llevado al presente de su contemplación, y proyectándose hacia el futuro, el cuadro adquiere una capa adicional de significado alegórico y propone ahora que la historia peruana habrá de realizarse a través de la promesa de redención de la esclavitud y la sumisión.184 Visto así, el cuadro adquiere un tono anticipatorio, incluso profético.

Podría pensarse que los múltiples significados y asociaciones generados por la pintura operaran como estratos, unos superpuestos a otros. Sin embargo, no hay nada oculto en la pintura de Laso. Su alegoría no se apoya en un lenguaje oscuro y hermético, compuesto por emblemas recónditos al que solo los iniciados pueden acceder. La composición, de hecho, lo revela todo al primer golpe de vista: es legible y directa, en apariencia una imagen poco problemática. Yuxtapuestos, los dos elementos principales del cuadro desencadenan una amplia gama de asociaciones y posibilidades de lectura. A pesar de su instantánea y sintética inmediatez, el cuadro se va componiendo a través de una temporalidad omnipresente que evoca la concepción estructuralista de la alegoría de Paul de Man, en la cual el tiempo es la categoría constitutiva fundamental que salva la distancia entre los signos.185 Sin embargo, hay otro aspecto de esta temporalidad que pertenece al proceso de lectura, descrito ya en los textos de los románticos alemanes.186 Hay en la pintura de Laso un tiempo de la mirada, que se extiende a través de la aparición gradual de distintas asociaciones y significados que surgen de una cuidadosa reflexión sobre los paralelos visuales, las yuxtaposiciones y las sustituciones que se producen en el cuadro.

En este sentido, el Habitante de las cordilleras del Perú es un cuadro acerca de la historia, mas no exactamente un cuadro de historia. Aquí la narración es evocada sin recurrir a la representación de un acontecimiento o a una secuencia de acciones. El cuadro cumple así una de las ambiciones de la teoría académica desde Quatremère de Quincy (quien introdujo a Gotthold Ephraim Lessing en la esfera del idealismo romántico): la imagen instantáneamente legible que suspende la acción en una síntesis visual que sortea con éxito los escollos literarios de la narración.187 Se erige como un emblema que confirma la adhesión de Laso tanto a los ideales académicos franceses como a sus esfuerzos por fundar un imaginario nacional. En las narrativas sintéticas de su pintura —construidas sobre la reflexión, la redundancia y el desdoblamiento—, el indio emerge como un sujeto autónomo, una esencia étnica y un producto histórico. Es un concepto hábilmente forjado a través del diálogo retórico construido en torno a la oposición de la alegoría y el símbolo dentro de la imagen. En su forma compuesta, al lograr su intención programática como imagen de la nación, el indio pasa a representar al Perú, y, en ese punto, la imagen pasa de nuevo, inevitablemente, de símbolo a alegoría.

---

1. Francisco Stastny describió brevemente el cuadro como una alegoría de la opresión indígena en Francisco Laso, 1823-1869: I Centenario (1869-1969). Exposición conmemorativa (Lima: Museo de Arte, 1969), cat. n.° 9.

2. Títulos originales en francés: Portrait de Gonzalo Pizarro, un des plus célèbres conquérants du Pérou, frère de Francisco Pizarro, y Habitant des

Cordillières [sic] du Pérou . Véase Exposition universelle de 1855: Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture, des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts Avenue de Montaigne le 15 Mai 1855 (París: Vinchon, Imprimeur des Musées Impériaux, 1855), cat. n.os 1653, 1654.

3. Véase Patricia Mainardi, Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867 (New Haven: Yale University Press, 1987), 39.

4. Véase Exposition universelle de 1855 , 16. El reglamento dejaba la selección de las obras a los comités nacionales, pero la delegación peruana aplazó ese privilegio, pidiendo a los artistas que se sometieran al jurado francés. Véase Francisco de Rivero, Carta al ministro de Relaciones Exteriores en Lima, 28 de noviembre de 1854, Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores, Lima, Legación en Francia, 1854, expediente 5-14/5, n.° 165.

5. Para la recepción de las obras de Laso, véase mi artículo "' Ce n'est pas le Pérou ', or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855", Critical Inquiry , 23, n.° 4 (verano de 1997): 868-893. Sobre el impacto de las ferias mundiales posteriores en la definición de las naciones latinoamericanas, consúltese, en especial, Blanca Muratorio, "Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a finales del siglo XIX ", en Imágenes e imagineros , 109-196; y Mauricio Tenorio Trillo, Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930 (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998).

6. Ulloa, “Noticia biográfica”, en Manuel Nicolás Corpancho, Ensayos poéticos de Manuel Nicolás Corpancho precedidos de varios juicios escritos en Europa y América (París: Imprenta y Litografía de Maulde y Renou, 1854), 1-3.

7. Federico Torrico, “El arte y los pintores peruanos en la primera exposición nacional”, El Nacional (Lima), 2 de agosto de 1869, 2.

8. Para la carta de Laso ofreciendo sus obras, así como la aceptación del gobierno, véase El Peruano , 38, n.° 12 (11 de febrero de 1860): 47. Simón Irigoyen, director del museo, aceptó el ofrecimiento el 12 de febrero. Documento del Archivo General de la Nación, Lima; fotocopia en la Biblioteca Nacional del Perú, Lima, n.° D-12103. Laso afirmó que la donación se hizo en cumplimiento de una promesa hecha al presidente José Rufino Echenique.

9. Véase la amplia documentación recopilada en Marie-Claude Chaudonneret, La Figure de la République. Le concours de 1848 , Notes et documents des musées de France 13 (París: Réunion des musées nationaux, 1987).

10. El mejor análisis de las convulsiones artísticas de la Segunda República y sus consecuencias sigue siendo el que hace T. J. Clark en dos libros fundamentales: The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851 (Berkeley: University of California Press, 1999) e Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution (Berkeley: University of California Press, 1999). Para la década siguiente, véase también Michael Fried, Manet’s Modernism: or, The Face of Painting in the 1860s (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

11. “El talento peruano llama la atención en Europa”, El Peruano (Lima), 21 de septiembre de 1850, 96.

12. En 1853, una copia del joven pintor Juan de la Cruz Palomino generó debate. Véase “Cuadros nacionales”, El Comercio (Lima), 21 de octubre de 1853.

13. Véase el estudio panorámico de Stanton Loomis Catlin sobre el género en “Nature, Science and the Picturesque”, en Dawn Ades (ed.), Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980 (New Haven: Yale University Press, 1989), 63-100.

14. En relación con los estudios de Vilar sobre objetos precolombinos para su Malinche y Moctezuma, véase Salvador Moreno, El escultor Manuel Vilar (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969), fig. 49; Widdifield, Embodiment of the National , 81-83, 100.

15. Véase la descripción del museo de J. J. [Johann Jacob] von Tschudi en Travels in Peru, on the Coast, in the Sierra, Across the Cordilleras and the Andes, into the Primeval Forests , rev. ed., trad. Thomasina Ross (Nueva York: A. S. Barnes & Co., 1854), 57-58. Consúltese también Stefanie Gänger, “De mariposas, zapatillas chinas y antigüedades: una historia del museo nacional del Perú, 1826-1881”, Historia y Cultura , 29 (2018): 11-37.

16. Stefanie Gänger subraya cómo la presencia de objetos arqueológicos en colecciones institucionales y en el imaginario público surgió de la esfera privada en Reliquias del pasado: el coleccionismo y el estudio de las antigüedades precolombinas en el Perú y Chile, 1837-1911 , trad. Javier Flores Espinoza, Travaux de l'Institut Français d'Études Andines 357 (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto Riva-Agüero, 2019), 24-26.

17. Véase el importante estudio de Mary Louise Pratt sobre la influencia de Humboldt en América Latina, Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation (Londres: Routledge, 1992), esp. caps. 6 y 8.

18. Pascal Riviale, Un siècle d'archéologie française au Pérou (1821-1914) (París: L'Harmattan, 1996), 265-268. Para una descripción detallada de las galerías, véase "Le Musée naval du Louvre", Magasin Pittoresque (París), 15 (enero de 1847): 11-14.

19. Véase Sara Castro-Klarén, "The Nation in Ruins: Archaeology and the Rise of the Nation", en Sara Castro-Klarén y John Charles Chasteen (eds.), Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America (Washington, D. C. , y Baltimore: Woodrow Wilson Center Press, Johns Hopkins University Press, 2003), 193.

20. Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi [Johann Jacob von Tschudi], Antigüedades peruanas , 2 vols. (Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, 1851). Mark Thurner sitúa esta publicación en el contexto de las historias nacionales en "Peruvian Genealogies of History and Nation", en Andrés Guerrero y Mark Thurner (eds.), After Spanish

Rule: Postcolonial Predicaments of the Americas (Durham: Duke University Press 2003), 152-154.

21. “Musée des antiquités américaines au Louvre”, Magasin Pittoresque (París), 20 (junio de 1852): 195-199; 21 (marzo de 1853): 83-85; 22 (abril de 1853): 123-127. Véase también B.-H. Révoil, “Monuments des Muyscas au Pérou”, L’Illustration, Journal Universel (París), 21, n.° 531 (30 de abril de 1853): 283-286.

22. Francis de Castelnau, Expédition dans les parties centrales de l’Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para, éxécutée par ordre du gouvernement Français pensant les années 1843 à 1847 , 14 vols. (París: P. Bertrand, 1850-1859). El volumen titulado Antiquités des Incas et autres peuples anciens recueillis pendant l’Expédition dans les parties Centrales de l’Amérique du Sud ... apareció en 1854.

23. Sobre el ambivalente estatus estético de las antigüedades precolombinas en este periodo, véase Elizabeth A. Williams, “Art and Artifact at the Trocadéro: Ars Americana and the Primitivist Revolution”, en George W. Stocking Jr. (ed.), Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture , History of Anthropology 3 (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 146-166.

24. Adrien de Longpérier, Notice des monuments exposés dans la salle des antiquités américaines (Méxique et Pérou) au Musée du Louvre (París: Vinchon, 1850), 6.

25. Longpérier, Notice , 10. Nota agregada: ecos de Longpérier resuenan en la escritura de Laso. En “Algo sobre bellas artes” escribe: “Si parece inverosímil que en tan poco tiempo hubiesen llegado a tan grande altura en materias sociales, no tiene nada de extraordinaria su corta existencia, juzgándola por su aspecto artístico”. La frase evoca la de Longpérier (10): “cuesta creer que un tiempo tan corto les haya bastado a los pueblos del Perú para acquirir esos conocimientos en posesión de los cuales fueron descubiertos por los europeos”.

26. Sobre la relación del arte no occidental con las normas clásicas, véase Frances S. Connelly, The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907 (University Park: Pennsylvania State University Press, 1995), especialmente el cap. 1.

27. Documento en el Archivo General de la Nación, Lima; transcrito de una fotocopia en la colección de Juan Manuel Ugarte Eléspuru. El 24 de octubre se le concedió a Laso el permiso para viajar. Salió hacia el sur del Perú el 26 de octubre y regresó a finales de febrero. Se desconoce la ruta exacta que siguió y los lugares que visitó.

28. Angrand sirvió en Lima de 1834 a 1839. Véase J. Edgardo Rivera Martínez, “Introducción”, en Léonce Angrand. Imagen del Perú en el siglo XIX (Lima: Editor Carlos Milla Batres, 1972), 17-18. También es muy probable que Laso tuviera contacto con Rivero, cónsul peruano en Bélgica desde 1851.

29. Ignacio Noboa, “Política: la poesía y el arte (Don Francisco Laso)”, La Semana , 5 (30 de octubre de 1851): 6.

30. Los detalles precisos de las prendas del Habitante confirman que Laso llevó bocetos a Europa. En efecto, la documentación del Museo de Arte de Lima revela que su pequeña Hilandera (1849, Museo de Arte de Lima, 1986.1.10, reproducida aquí) fue adquirida en Francia por Manuel Cisneros Sánchez. El cuadro entonces le pertenecía a Hector Rosset de Salency, pariente del amigo de Laso, Henri Blanc-Fontaine.

31. Majluf, "' Ce n'est pas le Pérou '".

32. Destinada a ser pronunciada a mediados de noviembre de 1867, la conferencia fue pospuesta y posiblemente nunca llegó a ser leída en público, pues las reuniones de la Academia debieron suspenderse en diciembre por los disturbios políticos provocados por la caída del presidente Prado y el cierre del Congreso. Véase "Crónica: Academia Nacional", El Comercio (Lima), 9 de septiembre de 1867; 14 de noviembre de 1867; 17 de diciembre de 1867.

33. Laso, "Algo sobre bellas artes", La Revista de Lima , 1, n.° 2 (15 de octubre de 1859): 78.

34. Rivero y Tschudi discutieron lo que llamaron la "plástica peruana" en el noveno capítulo, "Estado de las artes entre los antiguos Peruanos", en Antigüedades peruanas , 1: 209-257.

35. En "Algo sobre bellas artes", Laso llegó a sostener que las construcciones más importantes del Cuzco no habían sido realizadas por los incas, sino por una raza superior que los habría precedido.

36. En el momento de la visita de Laso, a fines de 1851, el Cuzco contaba con un pequeño museo público (creado en 1848) y algunas colecciones privadas. Gänger (Reliquias del pasado , 58) cita la referencia de Castelnau a la cerámica de un hombre dormido. El naturalista recordaba haber visto "en casa de M. Alarcón una figurilla que representaba a un indio dormido; estaba hecha de una especie de porcelana extremadamente fina y la apariencia del sueño había sido hábilmente conseguida". En 1854, Castelnau ilustró esta pieza en el álbum litográfico Antiquités des Incas et autres peuples anciens recueillis pendant l'Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud (vol. 3 de Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud), lámina 56. Rivero y Tschudi la habían mencionado anteriormente en Antigüedades peruanas (1: 227 n. 1). La rareza de la cerámica moche y su procedencia sugieren que Centeno pudo habérsela comprado a Alarcón. Es elogiada como "la mejor obra que se ha visto de los indios; se calcula que fue una alhaja de algún príncipe Inca" en Catálogo del museo de la señora Centeno, Cuzco (Lima: Imprenta de la Merced, 1876), 19 n. 310. No podemos saber dónde la vio Laso, pero probablemente tuvo presente la descripción de Castelnau en Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud , 4: 243. Le agradezco a Manuela Fischer su ayuda en la obtención de una fotografía de la pieza, ahora en el Museo Etnológico de Berlín (VA 8033).

37. Laso, "Algo sobre bellas artes", 78. Laso se opuso a la generalizada tendencia europea de considerar el arte tridimensional no europeo como irracional y anómalo. Véase Connelly, The Sleep of Reason , cap. 4.

38. Laso, "Algo sobre bellas artes", 78.

39. Gustavo Buntinx menciona el álbum de Rivero como fuente en su ensayo "Del 'Habitante de las cordilleras' al 'Indio alfarero': variaciones sobre un tema de Francisco Laso", Márgenes , 6, n.os 10-11 (octubre de 1993): 32-35. Para una versión más temprana del texto, aunque publicada

más tarde, véase Buntinx, “El indio alfarero como construcción ideológica: variaciones sobre un tema de Francisco Laso”, en Gustavo Curiel et ál., Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas , XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Estudios de Arte y Estética 37 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), 1: 69-101. Para la ilustración de Merino, consúltese Simón Ayanque [Esteban de Terralla y Landa], Lima por dentro y fuera: obra jocosa y divertida la da a luz Simón Ayanque para escarmiento de algunos y entretenimiento de todos (París: Librería Española de A. Mézin 1854 [1797]), 175. Ramón Mujica Pinilla también señala la ilustración de Merino como posible fuente en “De alfarero civilizador a artesano insurgente: el trasfondo político de un lienzo de Francisco Laso”, en La imagen transgredida. Ensayos de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2016), 659-660, fig. 7.

40. El coleccionista francés de arte precolombino más destacado en aquella época era el diplomático Léonce Angrand, quien había pasado largas temporadas en Bolivia y Perú y a quien sin duda conocían los artistas peruanos. También es probable que los peruanos en París llevaran piezas precolombinas a Europa. Para una extensa lista de colecciones francesas en este periodo, véase Riviale, Un siècle d’archéologie française au Pérou , 361-408.

41. Laso, “Algo sobre bellas artes”, 78.

42. Rivero y Tschudi, Antigüedades peruanas , 1: 320.

43. Al referirse a la relación entre la imagen de Rivero y la de Laso, Buntinx ofrece una sugerente lectura psicoanalítica del cuadro a través del

tema de la castración, aunque su interpretación difiere de la mía. Véase Buntinx, "Del 'Habitante de las cordilleras' al 'Indio alfarero'", 31-37.

44. "El Perú esclavisado, Poema", El Sol del Cuzco , 18 de junio, 1825: 3-4. Godofredo Corpancho, Lira patriótica o colección escogida de poesías sobre asuntos patrióticos para ejercicios de declamación (Lima: El autor, 1873), 14-16, reproduce fragmentos y fecha el texto en 1812. Jorge Guillermo Leguía lo fecha en 1811 en "Biografía de don Benito Laso", en Estudios históricos (Lima: Asociación Cultural Integración, 1989), 30.

45. "Sentencia pronunciada en el Cuzco por el Visitador D. José Antonio de Areche, contra José Gabriel Túpac-Amaro, su muger, hijos, y demás reos principales de la sublevación", Cuzco, 15 de mayo, 1781, en Carlos Daniel Valcárcel y Guillermo Durand Florez (eds.), La rebelión de Túpac-Amaru , Colección Documental de la Independencia del Perú (Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971-1972), 2: 765-773.

46. John Miller, Memorias del general Miller al servicio de la República del Perú , 2.ª ed. (Londres: Longman, Rees, Orme, Brown y Green, 1829), 2: 226.

47. Mateo Paz Soldán y Mariano Felipe Paz Soldán describieron a los indígenas contemporáneos "vistiendo el negro ropaje del dolor", en Geografía del Perú (París: Fermin Didot, 1862), 1: 30. Auguste Borget, quien estuvo en el Perú en 1838, escribe que los habitantes de Tacna todavía vestían luto por los últimos incas. Véase sus notas de viaje en David James, En las Pampas y en los Andes. Treinta y tres dibujos y textos sobre Argentina, Chile y Perú de Auguste Borget (Buenos Aires: Pardo-Emece, 1960), 31. Véase también Ernest Grandidier, Voyage dans l'Amérique du

Sud: Pérou et Bolivie (París: Michel Lévy Frères, 1861), 72. El escritor cuzqueño Pío Benigno Mesa escribió: “El luto que antes usaban los Incas era el color pardo; y sin duda sería negro el que llevaba el pueblo, pues que ahora mismo son de ese color los vestidos de duelo que llevan los indígenas de raza pura (la llocolla, la montera, el uncú, el accsu). Tan rigoroso es el luto que llevan constantemente, por la muerte de Huáscar y Atahuallpa, algunas provincias de Puno y Cuzco, que da pena y honda tristeza el verlos”. Véase Los anales de la ciudad del Cuzco o las cuatro épocas de su historia, narradas breve y sencillamente por Pío B. Mesa (Cuzco: Tipografía de la Convención por Jacinto Carrasco, 1866-1867), 2: 205 n. A. Tschudi menciona que el azul era el color del traje de luto de los indígenas. Véase Travels in Peru , 335-336.

48. Como señalaron los autores del catálogo, la noticia de la venta de Soult tuvo “la brillantez y el impacto de todo un acontecimiento”. Véase [Charles] George y Ferdinand Laneuville, Catalogue raisonné des tableaux de la Galerie de feu M. le Maréchal-Général Soult, Duc de Dalmatie dont la vente aura lieu à Paris dans l’ancienne Galerie Lebrun (París: Imprimerie de Guiraudet et Jouaust, 1852). Probablemente Laso visitó la exposición celebrada en la Galerie Lebrun entre el 16 y el 18 de mayo de 1852. La versión seguramente estudiada por Laso, hoy considerada una copia de taller, fue vendida en la venta Soult de 1852 y se encuentra actualmente en el Museo de Arte de San Luis, en Misuri (n.° de inventario 47-1941). Consúltese también Julián Gallego y José Gudiol, Zurbarán, 1598-1664 , trad. Kenneth Lyons (Londres: Secker and Warburg, 1977), 95, cat. n.° 226. Una versión más pequeña, ahora en el Museo de Arte de la Universidad de Princeton (a veces considerada una copia de taller del cuadro de San Luis), formó parte de la Galeria Española de Luis Felipe en el Louvre. Véase Jeannine Baticle y Cristina Marinas, La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848 , con Claudie Ressort y Chantal Perrier, Notes et documents des musées de France 4 (París: Ministère de la Culture, 1981), n.° 368. Sobre la recepción del arte español en Francia, véase Ilse Hempel Lipschutz, Spanish Painting and the French Romantics (Cambridge: Harvard University Press, 1972), 207-211, 402 n. 36.

49. Ulloa, “Noticia biográfica”, en Corpancho, Ensayos poéticos de Manuel Nicolás Corpancho , 2.

50. A. J. [Augustin-Joseph] du Pays, “Exposition des beaux-arts. Écoles diverses”, L’Illustration, Journal Universel , 26, n.° 670 (25 de diciembre de 1855): 428.

51. Ramos, “El rostro de la discriminación”, 67-69; Caroline Cunill, “El indio miserable: nacimiento de la teoría legal en la América colonial del siglo XVI”, Cuadernos Intercambio , 8, n.° 9 (2011): 229-248. Véase también la discusión de David Brading sobre Bartolomé de Las Casas en The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots and the Liberal State (1492-1867) (Cambridge: Cambridge University Press, 1991); y Pablo Macera, “El indio visto por los criollos y españoles”, en Trabajos de historia (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1977), 3: 317-324.

52. Para el caso de Colombia, véase Hans-Joachim König, “Símbolos nacionales y retórica política en la independencia: el caso de la Nueva Granada”, en Inge Buisson et ál., Problemas de la formación del Estado y de la nación en Hispanoamérica , Lateinamerikanische Forschungen 13 (Köln: Böhlau Verlag, 1984), 395-398. Consúltese también mi trabajo, “De la rebelión al museo: genealogías y retratos de los incas, 1780-1900”, en Los incas, reyes del Perú (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2005), 257-258. Earle identifica paralelos regionales en The Return of the Native , cap. 1.

53. Citado en Ascensión Martínez Riaza, La prensa doctrinal en la independencia del Perú, 1811-1824 (Madrid: ICI , Ediciones Cultura

Hispánica, 1985), 177-178.

54. Originalmente publicado en 1826 en la imprenta de José María Concha. Cito de Laso, "La famosa exposición de don Benito Laso en pro de la permanencia de Bolívar en el Perú", Boletín del Museo Bolivariano , 1, n.° 3 (noviembre de 1928): 50-51.

55. Sobre discursos denigrantes, véase Alberto Flores Galindo, Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes , 3.ª ed. (Lima: Editorial Horizonte, 1994 [1988]), 226-231. Este tema es sutilmente explorado en Andrés Guerrero, "The Construction of a Ventriloquist's Image: Liberal Discourse and the 'Miserable Indian Race' in Late 19th-Century Ecuador", Journal of Latin American Studies , 29 (octubre de 1997): 561-566, 576-579. Véase también Widdifield, The Embodiment of the National , 141-142. Sobre cómo el discurso criollo llegaría a identificar a la población indígena con los animales, consúltese Oliart, "Poniendo a cada quien en su lugar", 274.

56. Guyatt, Bind Us Apart , 38.

57. Méndez, La república plebeya y Patrick Husson, De la guerra a la rebelión (Huanta, siglo XIX) , Archivos de Historia Andina 14, Travaux de l'IFEA 67 (Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Instituto Francés de Estudios Andinos, 1992), 32-33, 101. Sobre la respuesta paternalista de las élites a la rebelión de Huancané, véase McEvoy, "Indio y nación", 61-118.

58. Carlos E. Pasta, Juan Vicente Camacho y Juan Cossío, ¡Pobre indio! Zarzuela escrita por Juan V. Camacho y Juan Cossío. Música del maestro Carlos E. Pasta (Lima: Imprenta Liberal, 1868). El diccionario jurídico de Francisco García Calderón ofrece una declaración más explícita de la sumisión de los indígenas, afirmando que estaban acostumbrados a la obediencia pasiva desde tiempos precolombinos; véase la entrada "Indígena" en Diccionario de la legislación peruana (Lima: Imprenta del Estado, 1860-1864), 2: 293-294. Los ejemplos de Denegri sobre la figuración de diversos "otros" peligrosos en los textos de las escritoras de la época provienen principalmente de las narrativas relacionadas con los afrodescendientes o con figuras subalternas en otros países (Argentina y Panamá). Véase Denegri, "Distopía poscolonial y racismo en la narrativa del XIX peruano".

59. Laura Malosetti Costa, Rapto de cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX , Hipótesis y Discusiones 4 (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994), 9.

60. Acerca de las fotografías que Paz Soldán empleó para los grabados, véase Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, "El primer siglo de la fotografía: Perú, 1842-1942", en La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía: Perú, 1842-1942 (Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima, 2001), 74-76, figs. 103-105.

61. Pearce ha contrastado estas imágenes con las contribuciones de la población indígena a la economía peruana en "Reindigenización y economía en los Andes, c. 1820-1870, desde la mirada europea", 251-255.

62. Mariano Felipe Paz Soldán, Atlas geográfico del Perú (París: Fermin Didot Hermanos, 1865), 65.

63. Laso [El barón de poco me importa], Aguinaldo para las señoras del Perú (París: Imprenta de Maulde y Renou, 1854). Esta versión, así como las notas a la edición de 1869 del texto, se incluyen en Laso, Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos, 1854-1869 , 53-54. El texto apareció con el mismo seudónimo en El Comercio (Lima), 24 de abril de 1854: 3; 25 de abril de 1854: 3; 26 de abril de 1854: 2-3.

64. El texto fue publicado en 1867 por anónimos enemigos políticos de Laso, quienes lo contaban entre aquellos que "van a naciones extrañas a forjar mentiras que recojidas por la ignorante multitud forman el descrédito de una nación". Véase "Dos palabras", prólogo anónimo a El Aguinaldo. Colección de recriminaciones, ultrajes y denuestos, inferidos al Perú y a su sociedad, según pública voz por el Ciudadano Don Francisco Lazo diputado por Lima al congreso constituyente, hallándose en Europa viviendo y educándose á espensas de la Nación. Dado a la prensa por unos patriotas en las actuales circumstancias para que se conozcan de todos los indignos manejos de este Representante (Lima: Imprenta de "El Liberal", 1867). En torno a los debates generados por la publicación del Aguinaldo , véase mi texto "Francisco Laso, escritor y político", introducción a Laso, Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos, 1854-1869 , 13-46. Para la defensa que intenta Juan Espinosa, consúltese [El P. Anselmo], "Comunicados: ¡Pobre mi amigo Lazo!", El Comercio (Lima), 28 de abril de 1854: 4; 29 de abril de 1854: 4.

65 65. "Derechos adquiridos", El Comercio (Lima), 22 de mayo de 1867. Publicado también en El Nacional (Lima), 22 de mayo de 1867.

66. [José Casimiro Ulloa], El Perú en 1853. Un año de su historia contemporánea (París: Imprenta de Moulde y Renue, 1854). Algunos han atribuido erróneamente la autoría de este folleto a Laso.

67. Jorge Basadre hace una sucinta reconstrucción de los hechos en Historia de la República del Perú (Lima: Ediciones Historia, 1961), 4: 81-122.

68. Carlos Contreras, "El impuesto de la contribución personal en el Perú del siglo XIX ", Histórica , 29, n.° 2 (2005): 67-106. Para el contexto de estas ideas, véase el análisis detallado de Víctor Peralta Ruiz, En pos del tributo. Burocracia estatal, elite regional y comunidades indígenas en el Cusco rural (1826-1854) (Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1991); y Thurner, Republicanos andinos , esp. cap. 2.

69. Para un análisis de estos debates, véase Yvinec, "'Los peruanos conocidos antes con el nombre de indios'", 385-390.

70. Buntinx, "Del 'Habitante de las cordilleras' al 'Indio alfarero'", 16-17.

71. El cuadro fue expuesto por primera vez en los Salones de 1808 y 1810. Véase Walter Friedlaender, David to Delacroix , trad. Robert Goldwater (Cambridge: Harvard University Press, 1980), 57-58. Sobre la influencia de Prud'hon en Laso, consúltese Alberto Jochamowitz, "Consideraciones sobre la obra pictórica de Francisco Laso", en Pintores y pinturas: crítica de arte (Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1949), 107-108.

72. “Esposición [sic] de pinturas”, El Comercio (Lima), 15 de agosto de 1860. Buntinx también cita este pasaje en “Del ‘Habitante de las cordilleras’ al ‘Indio alfarero’”, 17.

73. José Casimiro Ulloa, “El Aguinaldo”, El Comercio (Lima), 10 de septiembre de 1854. Véase también mi introducción a Laso, Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos , 21-25.

74. Laso, “La causa de la juventud”, El Comercio (Lima), 5 de febrero de 1855.

75. Véase, por ejemplo, “Crónica: Leva”, El Heraldo de Lima , 13 de noviembre de 1854. Véase también la entrada en el Diccionario de la legislación peruana de García Calderón; y José Casimiro Ulloa, “Crónica de la quincena”, La Revista de Lima , 4, n.° 10 (15 de noviembre de 1861): 426-432.

76. Francisco Laso, “Croquis sobre el carácter peruano”, La Revista de Lima , 2, n.° 7 (1 de octubre de 1860): 307. Incluido en Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos , 118-119.

77. Prescott inspiró el primer manual escolar de historia en el Perú, escrito por el liberal chileno Manuel Bilbao para su distribución en escuelas públicas: Compendio de la historia política del Perú, escrito para el estudio de los jóvenes cursantes de humanidades (Lima: Imprenta del Pueblo por J. M. Ureta, 1856).

78. William Hickling Prescott, History of the Conquest of Peru, with a Preliminary View of the Civilization of the Incas (Nueva York: Harper and Brothers, 1847), libro 4, cap. 9.

79. Guillermo Lohmann Villena, “Notes on Prescott’s Interpretation of the Conquest of Peru”, Hispanic American Historical Review , 39, n.° 1 (febrero de 1959): 46-80. Lohmann cita la afirmación de Prescott, incluida en una carta que este le dirigiera a Pascual de Gayangos en 1844, de que “Pizarro necesitaría de todas las ilusiones caballerescas para convertirse en una figura respetable” (80). El retrato de Lagasca figura en el frontispicio de una temprana edición mexicana, publicada como Historia de la Conquista del Perú con una ojeada sobre la civilización de los incas, trad. Joaquín García Icazbalceta (Ciudad de México: R. Rafael, 1850).

80. Largo tiempo olvidado en los estudios de la literatura peruana, el texto de Segura fue publicado por primera vez como folletín en El Comercio (Lima), 20 de mayo de 1844, 13-15, 17-18. Ha sido recientemente editado en forma de libro; véase Gonzalo Pizarro , ed. Ricardo Silva-Santisteban (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2004).

81. Véase Holguín Callo, Tiempos de infancia y bohemia , 293-294.

82. Palma escribe: “Crueldades aparte, es Francisco de Carbajal una de las figuras históricas que más en gracia me ha caído”. Véase Tradiciones peruanas completas , 85. Las tradiciones de Palma sobre Carbajal son: “El Demonio de los Andes” (1872); “Los tres motivos del oidor” (1879); “El que se ahogó en poca agua” (1877); “Si te dieren hogaza, no pidas torta” (1875); “Comida acabada, amistad terminada” (1879); “Es sueño de un santo varón” (1879); “Los postres del festín” (1879); “Las hechas y por hacer” (1883); “Maldición de mujer” (1883); “¡Ay, cuitada! y ¡Guay de lo

que aquí andaba!” (1883); “Un hombre inmortal” (1883); “El verdugo real del Cuzco” (1877) y “El robo de las calaveras” (1877), 76-98, 103-105, 109-111, 180-182. Fueron editadas con el título El Demonio de los Andes en 1883.

83. Hipólito Unanue [seud. Aristio], “Idea general de los monumentos del antiguo Perú, e introducción a su estudio”, Mercurio Peruano , 1, n.° 22 (17 de marzo de 1791): 203 n. 2.

84. José Victorino Lastarria, “Lima en 1850”, en Viajeros en el Perú republicano , ed. Alberto Tauro, Comentarios del Perú 6 (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967), 89-90. Según Mariano Felipe Paz Soldán, la inscripción en la pintura rezaba: “Del Perú la suprema independencia / Carbajal ha tres siglos quería / Y por ella en el cadalso / Rindió el último aliento de su vida” (Geografía del Perú , 121). Palma cita estos versos en “El Demonio de los Andes” (1872) en Tradiciones peruanas completas , 78. Las fechas de las obras de Palma proceden de Merlin D. Compton, “Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma: bibliografía y lista cronológica tentativas”, Fénix , 28-29 (1983): 99-129.

85. Buntinx ve al Habitante como la representación de un mestizo, convierte a Laso en defensor de una utopía mestiza e interpreta la yuxtaposición de las dos pinturas como una alusión, no a la tragedia de la conquista, sino al “[momento] ilusionado de la rebelión que se quiso mestiza”. Véase “Del ‘Habitante de las cordilleras’ al ‘Indio alfarero’”, 50. Describe también a Gonzalo como “un rebelde que habría pretendido fundar una monarquía independiente y mestiza en el Perú”, 16, 49 n. 68, cursiva en el original. Estas afirmaciones carecen de fundamento histórico, pues Gonzalo no propuso, sino que rechazó la sugerencia de Carbajal de que se casara con una princesa indígena y se coronara rey. Véase Garcilaso de la Vega, Historia general del Perú (1617), 2 vols. (Lima: Editorial Universo, 1970), libro 4, caps. 40, 41.

86. Vicuña Mackenna buscó los orígenes de la independencia en el ciclo de rebeliones de fines del siglo XVIII , que consideró la primera manifestación del “movimiento puramente criollo y americano que produjo la emancipación y cuya primera aparición eminentemente criolla nos ha parecido trazar en Quito catorce años antes (1766) del levantamiento de Tupac Amaru”. Véase Benjamín Vicuña Mackenna, La independencia en el Perú , prólogo de Luis Alberto Sánchez (Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1971 [1864]), 55, 57 n. 1.

87. “El robo de las calaveras (1877)”, en Palma, Tradiciones peruanas completas , 181. Palma relata que la inscripción colocada en el lugar de la casa de Carbajal fue retirada por los “hijos de la República” tras la independencia. Señala, sin embargo, que esto no se hizo para reivindicar a Carbajal, sino como un gesto de respeto hacia el muerto. Véase “El Demonio de los Andes” (1872), en Palma, Tradiciones peruanas completas, 82.

88. Palma, “El demonio de los Andes” (1872), en Palma, Tradiciones peruanas completas, 78.

89. Prescott, History of the Conquest of Peru , libro 4, cap. 7.

90. Ibíd.

91. Paz Soldán y Paz Soldán, Geografía del Perú , 120.

92. Francisco de Paula González Vigil, “Sección Indios: Bosquejo histórico sobre Bartolomé de Las Casas”, El Comercio (Lima), 28 de noviembre de 1867, 8, 13-15, 18, 21, 26. Sobre las disputas del siglo XIX acerca de Las Casas, véase Christopher Schmidt-Nowara, “The Specter of Las Casas”, en The Conquest of History: Spanish Colonialism and National Histories in the Nineteenth Century (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006).

93. Para México, véase David Brading, The Origins of Mexican Nationalism , Latin American Miniatures (Cambridge: Centre of Latin American Studies, Cambridge University Press, 1985).

94. Carlos M. Rama, Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina: siglo XIX (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1982), esp. cap. 2.

95. Véase el análisis que hace Fernando de Trazegnies del sermón de Herrera en La idea del derecho en el Perú republicano del siglo XIX (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1992), 90-100. Consúltese también Daniel Gleason, “Anti-Democratic Thought in Early Republican Peru: Bartolomé Herrera and the Liberal-Conservative Ideological Struggle”, The Americas , 38, n.° 2 (octubre de 1981): 205-217; y Jorge Guillermo Leguía, “La pasión patriótica de Bartolomé Herrera”, en Estudios Históricos , 96-106.

96. Para el sermón y los debates que suscitó, incluidos los artículos de Benito Laso, véase Bartolomé Herrera, Escritos y discursos , ed. Jorge Guillermo Leguía, 2 vols. (Lima: F. y E. Rosay, 1929-1934), 1: 66-111. Nota agregada: Laso no se atreve a calificar la doctrina de Herrera como “subversiva” únicamente porque “no tiende por ahora a desobedecer de

hecho nuestra Constitución", pero sí la pronuncia como un "principio antisocial". Consúltese el artículo transcrito en Ibíd., 1: 105.

97. Ibíd., 1: 76.

98. Véase Jorge Guillermo Leguía, "Bartolomé Herrera, maestro", en Herrera, Escritos y discursos, 2: iii-li.

99. Juan Espinosa, La herencia española de los americanos. Seis cartas críticas a Isabel Segunda por el Coronel Juan Espinosa, seguidas de otros escritos de interés público (Lima: Imprenta del Correo, 1852), 9. El libro reproduce artículos que Espinosa publicó primero en El Correo , periódico dirigido por Benito Laso.

100. Laso, "La causa de la juventud", El Comercio (Lima), 5 de febrero de 1855. El artículo, fechado en París en noviembre de 1854, está escrito como carta a José Casimiro Ulloa, para entonces ya residente en Lima.

101. P., "Inconsecuencias", El Nacional (Lima), 23 de mayo de 1867. Aristarco de Samos fue un astrónomo griego del siglo III a. C., acusado de afirmar que la tierra rota sobre su eje y gira alrededor del sol.

102. Véanse también los otros dos dibujos preparatorios para el Retrato de Gonzalo Pizarro (no reproducidos aquí), ambos conservados en el Museo de Arte de Lima, legado de la Memoria Prado, V 2.0-1012 y V 2.0-1016. La novela corta de Segura destaca la intensidad de la mirada de Gonzalo. Su

descripción de la fisonomía del conquistador, incluyendo la amplia frente y la barba negra y redonda, también evoca la representación de Laso.

103. “[...] otro de un amigo del artista vestido como los personages del siglo quince, cuales los representan los pintores flamencos; este parece una copia de Velázquez por la gravedad del personaje, por el trage de balona, y la vetustez del colorido”. “Lima: Esposición [sic] de pinturas”, El Comercio (Lima), 18 de septiembre de 1861. Aunque el crítico no identifica la pintura como un retrato de Gonzalo Pizarro, no hay duda de que se refiere a la misma composición.

104. Guillermo Lohmann Villena, “José Antonio de Lavalle y Saavedra”, Revista de la Universidad Católica , 4, vol. 3, n.° 20 (diciembre de 1935): 733-765. Véase el árbol genealógico producido con la asistencia de Paul Rizo Patrón que figura como apéndice 1 en el libro de Cristina Ana Mazzeo, El comercio libre en el Perú. Las estrategias de un comerciante criollo: José Antonio de Lavalle y Cortés, conde de Premio Real 1777-1815 (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994), 87.

105. Esa distancia se ve reflejada en una carta que Laso escribió a Manuel Pardo desde Roma, en la que hace referencia a la posición de Lavalle: “Ya le vuelvo a hacer ver los inconvenientes de su espontaneidad de publicar, sin necesidad y sin sentirlo, que su ideal era el gobierno de Felipe II y la Inquisición”. Carta fechada en Roma, 23 de enero de 1864. Archivo General de la Nación, Lima, Colección Cartas de Manuel Pardo, D2-23-1544.

106. Laso, Aguinaldo para las señoras del Perú , 6.

107. Teófilo Castillo puso énfasis en su genealogía y reprodujo algunas de las reliquias familiares en “Interiores limeños, XI . Casa de la Sra. Manuela Henríquez de Lasso”, Variedades , 11, n.° 369 (27 de marzo de 1915): 1929-1934. José Flores Aráoz reconstruyó su genealogía en “Francisco Laso: ensayo biográfico-crítico”, El Comercio (Lima), 31 de enero de 1937.

108. Tomás Pérez Vejo, España en el debate público mexicano, 1836-1867. Aportaciones para una historia de la nación (Ciudad de México: El Colegio de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008), 10-12.

109. Aunque no está documentado, este cuadro ha sido tradicionalmente fechado en 1851, hipótesis que se ve confirmada por sus similitudes con el aspecto de Laso en una fotografía tomada en París en 1852. Buntinx también destaca el parecido, pero lo enmarca en su interpretación de la supuesta identificación de Laso con una nación mestiza idealizada (“Del ‘Habitante de las cordilleras’ al ‘Indio alfarero’”, 49).

110. En el catálogo figuran Portrait de M. J. M.; Christophe Colomb et son fils recevant l’hospitalité dans le couvent de la Rabida (Espagne); Halte d’Indiens Péruviens. Véase Exposition universelle de 1855 , cat. n.os 1650-1652. El retrato de Masías se encuentra actualmente en la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima. Merino pintó al menos tres versiones de Colón en La Rábida, dos de las cuales se encuentran en la pinacoteca mencionada. Para una descripción de la escena del grupo de indígenas (hoy en paradero desconocido), véase Edmond About, Voyage à travers l’Exposition des Beaux-Arts (Peinture et sculpture) (París: Hachette, 1855), 64-65; y Pedro Escandón, La industria y las bellas artes en la Exposición Universal de 1855. Memoria dirijida al excelentísimo señor Ministro de Fomento de México (París: Imprimerie Centrale de Napoléon Chaix et Cie., 1856), 155-156.

111. Corpancho, “Exposición Universal, D. Francisco Lazo [sic]”, El Heraldo de Lima , 12 de diciembre de 1855. Corpancho compartió amistad con Laso durante el tiempo en que realizaba estudios de medicina en París entre 1852 y 1853.

112. Las primeras obras de teatro y los primeros poemas de Corpancho ensalzan a los cruzados españoles y a los exploradores portugueses. Su elección de temas es analizada en los textos introductorios de sus Ensayos poéticos de Manuel Nicolás Corpancho .

113. “Esposición [sic] de pinturas”, El Comercio (Lima), 15 de agosto de 1860. Para la carta de ofrecimiento de Laso, véase El Peruano , 38, n.° 12 (11 de febrero de 1860): 47. El cuadro fue expuesto, entre una selección menor de obras, en la siguiente exposición nacional de septiembre de 1861. Consúltese “Lima: Esposición [sic] de pinturas”, El Comercio (Lima), 18 de septiembre de 1861.

114. Majluf, “‘ Ce n’est pas le Pérou ’”. El retrato de Gonzalo Pizarro apenas fue mencionado o reproducido antes de ser adquirido como la representación de un “caballero español” por el Banco Central de Reserva del Perú.

115. Torrico, “El arte y los pintores peruanos en la primera exposición nacional”, 2.

116. George W. Stocking rastrea esta transformación hasta el cambio de siglo en los discursos de la antropología en “Franz Boas and the Culture

Concept in Historical Perspective", 867-882. Más tarde admitiría la aparición anterior del concepto en Herder. Sin embargo, es necesario considerar que estas ideas se habían generalizado incluso antes de que fueran teorizadas en la literatura académica.

117. Majluf, "Pancho Fierro, entre el mito y la historia".

118. Joep Leerssen, National Thought in Europe: A Cultural History (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2018), 26. Aunque su discusión se limita a Europa, ella puede extrapolarse a América Latina, como he intentado hacer en otros trabajos.

119. Sobre la circulación de las ideas de Herder en Chile a principios de la década de 1840, véase Iván Jaksić, Andrés Bello: Scholarship and Nation-Building in Nineteenth-Century Latin America (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 137-138, 145. Como señala Jaksić, en su traducción al francés, las Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité fueron discutidas en la sesión de la Sociedad Literaria de Santiago de Chile del 4 de abril de 1842. Sobre Echeverría, consúltese Ronald Villamil Carvajal, "La filosofía romántica de la historia en Herder y sus aportes a La Joven Argentina del siglo XIX ", Historia y Crítica , 30 (julio-diciembre de 2005): 139-161.

120. José Victorino Lastarria, Discurso de incorporación de D. J. Victorino Lastarria a una sociedad de literatura de Santiago, en la sesión del tres de mayo de 1842 (Valparaíso: Imprenta de M. Rivadeneyra, 1842), 7-9. Lastarria invocó a sus contemporáneos: "[…] debo deciros que mui poco tenemos que imitar: nuestra literatura debe sernos exclusivamente propia, debe ser enteramente nacional".

121. Majluf, “Francisco Laso, escritor y político”, 28-29.

122. Herrera, Escritos y discursos , 1: 93.

123. “No fijemos nuestra atención sobre el pueblo que verdaderamente puede llamarse peruano”. Véase “Literatura: de la literatura considerada en sus relaciones con la sociedad: 3º Estado literario del país”, El Semanario de Lima, Revista Literaria , 1, n.° 4 (16 de septiembre de 1848): 27.

124. María Isabel Remy cita al presidente Gamarra haciendo un uso aún más directo del término en “La sociedad local al inicio de la República: Cusco 1824-1850”, Revista Andina , 12, n.° 2 (diciembre de 1988): 452. Para un uso similar de “peruano” como sinónimo de población indígena, véase Jacobsen, “Liberalism and Indian Communities in Peru, 1821-1920”, 131.

125. García Calderón, Diccionario de la legislación peruana , 2: 293. Es interesante que la formulación sea casi idéntica a la presentada por Mariátegui, Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana .

126. Paz Soldán y Paz Soldán, Geografía del Perú , 1: 24.

127. Chambers, “Little Middle Ground”, 43.

128. Significativamente, el segundo capítulo de Rivero y Tschudi sobre los antiguos habitantes del Perú se centra en los temas relativos al “antropólogo o sea al historiador físico”, es decir, a la “raza” de los incas en el contexto de las referencias al ángulo facial de Pieter Camper y a la craneometría racialista de Samuel Morton. Véase Antigüedades peruanas , 1: 21-36.

129. Véanse, especialmente, Craib, Cartographic Mexico ; Laura Malosetti Costa, “Politics, Desire and Memory in the Construction of Landscape in the Argentine Pampas”, Journal of Visual Art Practice 5, n.os 1-2 (2006): 107-119; Carrera, Traveling from New Spain to Mexico ; Peliowski y Valdés, Una geografía imaginada ; y Appelbaum, Mapping the Country of Regions .

130. Laso, “Croquis sobre el carácter peruano”, 304.

131. Majluf, “The Creation of the Image of the Indian in 19th-Century Peru”, 1: 44-46. Véase también Poole, Visión, raza y modernidad , 197.

132. La cita procede de la entrada para “cholo” en Pedro Paz Soldán y Unanue, Diccionario de peruanismos (1860-1893), Biblioteca de Cultura Peruana 10 (Lima y París: Desclée de Brouwer, 1938), 170-171.

133. La desaparición del indio de la imagen de la ciudad afecta incluso a la escritura de su historia, como observa Javier Flores Espinoza en “Hechicería e idolatría en Lima colonial (siglo XVII)”, en Henrique Urbano y Mirko Lauer (eds.), Poder y violencia en los Andes , Debates Andinos 18 (Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1991), 18, 53-56.

134. Serían los intelectuales del norte del Perú quienes, al sentirse excluidos de esta construcción, denunciarían más claramente su arbitrariedad. El intelectual cajamarquino Nazario Chávez Aliaga, por ejemplo, escribiría que “el Indio del norte no ha encontrado quien le exprese”. Véase “Notas del mes: Instituto de Maestros”, La Regeneración Escolar: Órgano de la Sociedad de Preceptores , Cajamarca, 1930: 13. Agradezco a Ricardo Kusunoki por esta referencia.

135. Majluf, “Francisco Laso, escritor y político”, 31-33. Ignorando las distinciones entre los emergentes discursos culturales y políticos, Mujica sostiene que el Habitante de las cordilleras representa el futuro del Perú como país de artesanos y, contradictoriamente, que la figura del indio alfarero reivindicaba a los artesanos mestizos (“De alfarero civilizador a artesano insurgente”, 668, 678-679).

136. César Itier, “Quechua y cultura en el Cuzco del siglo XVIII : de la ‘lengua general’ al ‘idioma del imperio de los Incas’”, en Del siglo de oro al siglo de las luces. Lenguaje y sociedad en los Andes del siglo XVIII (Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1995), 89-111.

137. Charles Wiener, Pérou et Bolivie. Récit de voyage suivi d’études archéologiques et ethnographiques et de notes sur l’écriture et les langues des populations indiennes (París: Hachette & Cie., 1880), 663-664. Wiener afirma que los sombreros tienen su origen en modelos españoles. Véase la fotografía Indios quechuas , impresión en albúmina, 15,5 x 9,8 cm, Museo Peabody, Universidad de Harvard, 2004.29.10635.

138. Ninguno de los ejemplos coloniales conocidos de este tipo de gorro se corresponde con la pieza que aparece en el cuadro. Agradezco a Elena Phipps sus comentarios sobre los textiles del cuadro de Laso. Véase su entrada en el catálogo de Diana Fane (ed.), Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America (Nueva York: Brooklyn Museum, Harry N. Abrams, 1996), 187 n. 53.

139. “Un indio con su mujer llevando un hijo á las espaldas en trage nacional adornan este cuadro” (Rivero y Tschudi, Antigüedades peruanas , 1: 315).

140. Véase Méndez, Incas sí, indios no ; Thurner, Republicanos andinos , 41-44.

141. Gänger, Reliquias del pasado , 84-85, 141.

142. Véanse los documentos publicados por Julio C. Tello y Toribio Mejía Xesspe, “Historia de los museos nacionales del Perú, 1822-1946”, Arqueológicas , 10 (1967): 1-2.

143. Véase Thurner, “Peruvian Genealogies of History and Nation”.

144. Poole, Visión, raza y modernidad , 94. Basándose en el análisis de Mary Louise Pratt acerca de Humboldt, Buntinx explora las posibles influencias visuales sobre Laso en “Del ‘Habitante de las cordilleras’ al ‘Indio alfarero’”, 20-28. Respecto de las perspectivas de la élite sobre los

Andes como obstáculo para el progreso, véase mi “Rastros de un paisaje ausente”.

145. Énfasis en el original. La carta, dirigida a su amigo José Casimiro Ulloa en París, fue escrita mientras Laso se encontraba en Bélgica durante el segundo semestre de 1855. Una fotografía de la última página de la carta, en la cual figura esta información, fue reproducida por José Flores Aráoz en “La exposición de pintura de Francisco Laso”, La Prensa (Lima), 8 de diciembre de 1937, 2. Según el autor del artículo, la carta se ha perdido.

146. Véase Orlove, “Putting Race in Its Place”, 321-328.

147. El concepto de “lo andino” como categoría cultural solo emerge plenamente en varios autores en la década de 1920. Yazmín López Lenci lo remonta a la perspectiva de Julio C. Tello sobre una cultura andina monogenética y autóctona en Introducción a la historia antigua del Perú (1921). Véase López Lenci, El Cusco, paqarina moderna , 263-272. Cuentos andinos (1920), de Enrique López Albújar, es otro precedente literario de este uso que gravita poderosamente sobre la obra de Luis E. Valcárcel en los años siguientes. Aunque relacionado, este uso es distinto de la noción de mundo andino que surgiría a mediados del siglo XX con el desarrollo de los estudios de “área cultural” en la antropología. Sobre esta construcción, consúltese De la Cadena, “De utopías y contrahegemonías”; y Starn, “Missing the Revolution”.

148. Appadurai, “Putting Hierarchy in Its Place”, 34-38.

149. Que yo sepa, no volvería a aparecer en este sentido hasta que se afirmó en los debates nacionalistas del siglo XX .

150. Markus, “Culture”, 324, 306. Para Markus, la cultura surge ahora como sinónimo “de todos aquellos resultados objetivados de la creatividad humana por y debido a los cuales la ‘constitución natural’ de los individuos humanos —sus necesidades, impulsos y propensiones innatas— se modifican, desarrollan y complementan, y que es heredada por cada generación de sus predecesores como un legado a ser apropiado y cambiado por su propia actividad” (323-324).

151. Sobre la historia temprana de la tapada, véase Laura R. Bass y Amanda Wunder, “The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seducción y escándalo en Sevilla, Madrid y Lima”, Hispanic Review , 77, n.° 1 (invierno de 2009): 97-144. Sobre las tapadas en Arequipa en la década de 1830, véase E. de Sartiges [E. S. de Lavendais], “Viaje a las repúblicas de América del Sur” (1851), en De Sartiges-Botmiliau: dos viajeros franceses en el Perú republicano , ed. Raúl Porras Barrenechea, trad. Emilia Romero (Lima: Editorial Cultura Antártica, 1947), 15-16. Nota agregada: una tapada aparece también entre los tipos que Martínez de Compañón registra en el obispado de Trujillo.

152. Manuel Atanasio Fuentes, Lima, o, Bosquejos de la capital del Perú, históricos, estadísticos, administrativos, comerciales y morales (París: F. Didot, 1866), 98-101.

153. “Trajes y costumbres: de la saya y manto, y de las tapadas de ojo”, El Amigo del Pueblo (Lima), n.° 1 (21 de marzo de 1840): 3-4. Este temprano texto subraya el origen hispano de la tapada y exhibe ya la mayoría de los tópicos racializados presentes en textos posteriores.

154. La sugerente lectura de Poole sobre la construcción de la tapada interpreta este proceso como una negociación entre las autorrepresentaciones de las tapadas y las imágenes creadas por observadores europeos. Su narrativa ignora así los espacios locales de producción en la constitución del criollismo. Véase Poole, Visión, raza y modernida d, 132.

155. “En lugar de desenredarme digo: ‘perdone usted señorita,’ y clavándole mi vista con avidez doy un grito de espanto: había visto el rostro deforme de una chola ñata, con boca prominente y que tenía tuerto el ojo que llevaba tapado!”, Lastarria, “Lima en 1850”, 101. Para narrativas similares, véase Poole, Visión, raza y modernidad , 121-122. En el siglo XVIII, Esteban de Terralla y Landa ya advertía: “Jamas á mujer tapada / Vayas a echarla requiebros, / Que puede ser una negra / O algun horrible esqueleto” (Ayanque, Lima por dentro y fuera , 188).

156. Como un cronista relataría en elogio a la aparición de las tapadas en la procesión del Corpus Christi: “Lima, la ciudad que se había hecho medio francesa, medio inglesa y se había olvidado de sí misma, recordó ayer su tipo primitivo, su carácter especial que le han hecho siempre una ciudad excepcional”. En “Crónica interior: Corpus Cristi”, El Heraldo de Lima , 16 de junio de 1854. Véase también “Noticias varias de la capital”, La Revista (Lima), 23 de junio de 1851; “Crónica interior. Corpus Cristi: antaño y ogaño”, El Heraldo de Lima , 14 de junio de 1854. Sobre la desaparición de la tapada y la transición a las modas burguesas internacionales, consúltese Del Águila, Los velos y las pieles , esp. 127-138.

157. Lastarria, “Lima en 1850”, 103.

158. Acaso por su énfasis en el cuadro literario, Antonio Cornejo Polar describió el costumbrismo como una literatura únicamente comprometida con el presente, incapaz de construir un proyecto nacional o de establecer una relación productiva con la tradición colonial. Véase La formación de la tradición literaria en el Perú (Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989), 25-31.

159. Eric J. Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), The Invention of Tradition (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

160. Como escribe Julio Ortega: “Por otra parte, esta Lima que se fue, esta Lima que se va, no ha dejado de estarse yendo desde el comienzo mismo del discurso sobre Lima” (Cultura y modernización en la Lima del 900 , 17).

161. Ibíd. , 23.

162. Dexter Zavalza Hough-Snee, “Ilustrando la república a través de la sátira colonial: Ignacio Merino y la reconfiguración de Lima por dentro y fuera ”, en Dexter Zavalza Hough-Snee y Eduardo Viana da Silva (eds.), Estudios de la sátira hispanoamericana colonial: Estudios da sátira do Brasil-Colônia (Fráncfort del Meno: Iberoamericana Vervuert, 2019), 99-104. El propio Terralla y Landa se vale de discursos contemporáneos sobre la decadencia limeña, como figuran en el Mercurio Peruano y otros textos de época.

163. Nadia R. Altschul explora cómo la cultura latinoamericana fue desplazada al pasado en los discursos de la modernidad en Politics of

Temporalization: Medievalism and Orientalism in Nineteenth-Century South America (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2020).

164. Poole, Visión, raza y modernidad , 112. Estas imágenes son comparables a las que surgieron durante el mismo periodo en México. Véase Pérez Vejo, España en el debate público mexicano, 1836-1867 , 104-105.

165. Pratt, Imperial Eyes .

166. Oliart describe con detalle esta imagen de las élites criollas, aunque propone que su función era diferenciarlas de la indolencia aún más reprobable de los pobres o para disfrazar su poder. En algunos momentos parece sugerir que estos estereotipos representan adecuadamente a las élites criollas reales. Véase Oliart, “Poniendo a cada cual en su sitio”, 269.

167. Majluf, “Francisco Laso, escritor y político”, 21.

168. Véase especialmente el cuadro “El limeño criollo y el afrancesado”, en Ramón Rojas y Cañas, Museo de limeñadas. Colección de artículos de costumbres. Obra ilustrada , escrita en Lima por Ramón Rojas y Cañas (Lima: Imprenta de Justo Montoya, 1853), 55-56. Agradezco a Oswaldo Holguín por compartir generosamente conmigo una fotocopia de este libro, en extremo raro. Sobre la idea de Lima como construcción falsa e ilegítima, véase también Salazar Bondy, Lima la horrible ; y Elmore, “La ciudad enferma”, 296, 304-305.

169. La complejidad de las identidades de la élite en relación con el criollismo ha llevado a críticos como Cornejo Polar a identificar una especie de “esquizofrenia”, como por ejemplo en el retrato que hace José de la Riva-Agüero de los criollos (La formación de la tradición literaria en el Perú , 75).

170. Velázquez Castro, La mirada de los gallinazos , cap. 4. Véase también Magally Alegre Henderson, “Androginopolis: Dissident Masculinities and the Creation of Republican Peru (Lima, 1790-1850)” (tesis doctoral, Stony Brook University, 2012).

171. Clemente Althaus, “Á Lima” (1862), en Obras poéticas de Clemente Althaus (1852-1871) (Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince, 1872), 222-225. Para una descripción de Lima como mujer poseída por los extranjeros en el contexto de la guerra con España, véase también “Á Lima” (1865), 356-357.

172. La colección mexicana se publicó de manera serial entre octubre de 1854 y septiembre de 1855, apareciendo en forma de libro solo a fines de 1855. La imagen de la lavandera apareció sin texto al final de la serie. María Esther Pérez Salas, Costumbrismo y litografía en la ciudad de México: un nuevo modo de ver (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005), 278-281. Véase también la introducción de Andrés Henestroza a La lavandera de Hilarión Frías y Soto (Ciudad de México: Porrúa, 1993), 9-12. Agradezco a Angélica Velázquez su ayuda para localizar esta fuente.

173. Laso, “La paleta y los colores”, 232.

174. No existen imágenes de lavanderas en la enorme producción de Francisco Fierro entre 1840 y 1860. La excepción, Lavandera del Pichincha (Museo de Arte de Lima, donación Gustavo Chopitea Barreda), pintada en la década de 1870, forma parte de una serie de composiciones narrativas tardías y atípicas.

175. Lápiz sobre papel, 40 x 25 cm, Colección Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Lima.

176. Poole, Visión, raza y modernidad , 230-231; De la Cadena, Indígenas mestizos , cap. 3. Nota agregada: es necesario recordar aquí el argumento de Mariátegui, para quien el indigenismo no podía ser considerado "equivalente del criollismo, al cual no reemplaza ni subroga". Véase Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, 250-251.

177. Sobre la guerra de representaciones que se libró en el pabellón peruano de 1878, véase el relato de primera mano de Nemo, "La Exposición Universal de París: Segunda carta: Sección peruana", El Comercio (Lima), 6 de julio de 1878; y Clovis Lamarre y Charles Wiener, L'Amérique centrale et méridionale et l'Exposition de 1878 (París: Librairie Chap. Delagrave, 1878), 198-199. Los dos guerreros fueron sugeridos por Charles Wiener y retirados por el presidente de la comisión oficial, Juan Mariano de Goyeneche, con el apoyo de otros peruanos residentes en París. Sobre las celebraciones hispanizantes de la independencia del Perú, véase Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, Sabogal (Lima: Museo de Arte de Lima, 2013), 30-41.

178. Walter Benjamin, The Origins of German Tragic Drama , trad. John Osborne (Londres: Verso, 1985), 34.

179. Véase la discusión de Terry Eagleton sobre el fragmento en The Ideology of the Aesthetic (Malden: Wiley-Blackwell, 1990), 328-329.

180. John A. Hodgson, "Transcendental Tropes: Coleridge's Rhetoric of Allegory and Symbol", en Morton W. Bloomfield, Allegory, Myth, and Symbol (Cambridge: Harvard University Press, 1981), 273.

181. Buntinx, "Del 'Habitante de las cordilleras' al 'Indio alfarero'", 13-14.

182. Para la aparición del concepto, véase la introducción de Jane Anderson y Haidy Geismar en Anderson y Geismar (eds.), The Routledge Companion to Cultural Property (Londres: Routledge, 2017), 7. Respecto de la aplicación de la legislación sobre bienes culturales en América Latina, consúltese Earle, The Return of the Native , 140, 143-144.

183. Torrico, "El arte y los pintores peruanos en la primera exposición nacional", 2.

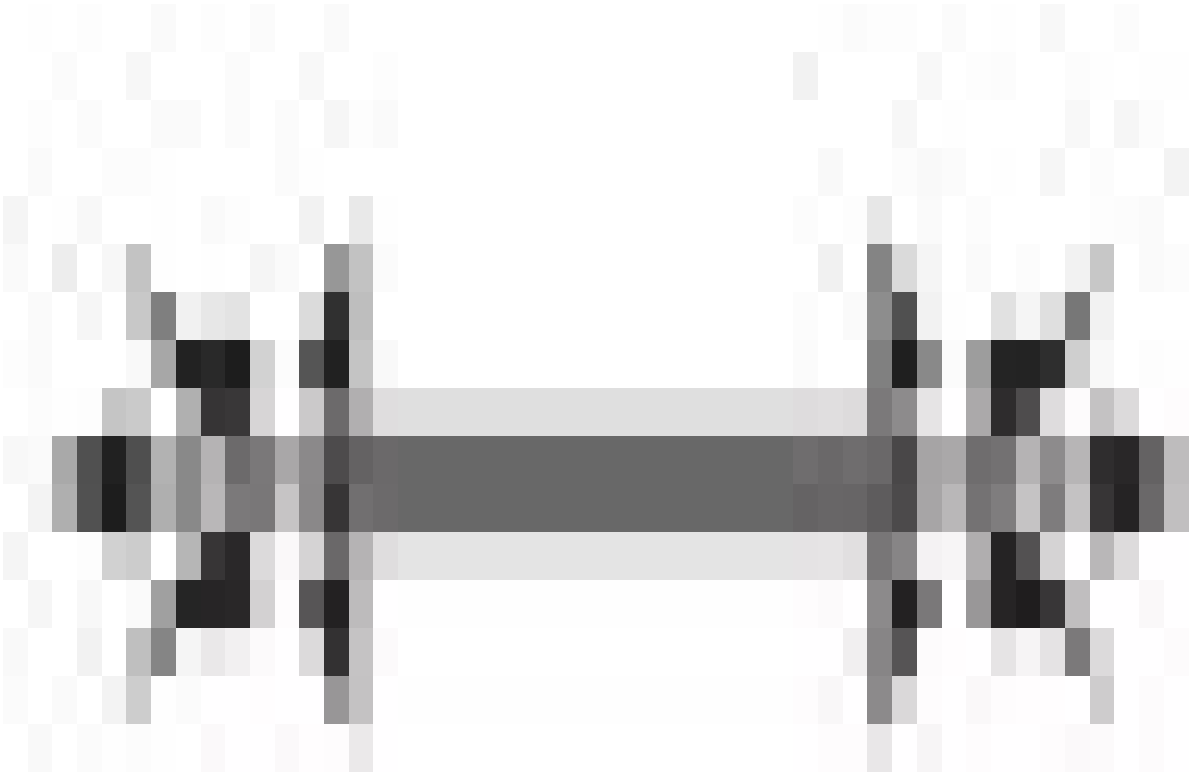
184. Véase la descripción que hace Doris Sommer del movimiento alegórico prospectivo de la novela latinoamericana del siglo XIX en Foundational Fictions: The National Romances of Latin America (Berkeley: University of California Press, 1991).

185. Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality", en Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism , 2.ª ed. (Mineápolis:

University of Minnesota Press, 1983), 207.

186. Alice A. Kuznair, “The Temporality of Landscape: Romantic Allegory and C. D. Friedrich”, Studies in Romanticism , 28, n.° 1 (primavera de 1989): 69-93.

187. James Henry Rubin, “Allegory versus Narrative in Quatremère de Quincy”, Journal of Aesthetics and Art Criticism , 44, n.° 4 (verano de 1986): 383-392.



El encuentro con el indio

El país de la melancolía y la invención del mundo andino

Hay quienes dicen que un nativo no hablará con un hombre blanco. Falso. Ningún hombre le hablará a su amo; pero a un vagabundo y a un amigo, a aquel que no viene a enseñar o a gobernar, a aquel que no pide nada y acepta todas las cosas, se dicen palabras junto a las hogueras, en la soledad compartida del mar, en las aldeas ribereñas, en los lugares de descanso rodeados de bosques —se dicen palabras que no tienen en cuenta la raza o el color—. Un corazón habla, el otro escucha; y la tierra, el mar, el cielo, el viento que pasa y la hoja que se agita, escuchan también el fútil relato de la carga de la vida.1

JOSEPH CONRAD

Melancolía importada y a redopelo, no era posible que prosperara entre nosotros.2

VENTURA GARCÍA CALDERÓN

En 1852, junto a dos amigos, Laso posó en un estudio parisino.3 En la imagen, el poeta Manuel Nicolás Corpancho apoya su brazo derecho sobre el hombro de Laso y mira en su dirección. Frente a Laso, el pintor Ignacio Merino se inclina hacia delante y apoya su peso en la pequeña mesa ubicada en el centro. En sus actitudes activas, las poses de Merino y Corpancho articulan la composición, uniendo a las tres figuras. Laso, por el contrario, se sienta aparte, con las manos sobre el regazo y la cabeza ligeramente inclinada hacia abajo. La actitud retraída, la mirada absorta y la expresión

seria, incluso grave, son los elementos principales de la imagen que el artista construye para el espectador, una que reaparece en muchas otras autorrepresentaciones del pintor. Es la imagen del melancólico, la encarnación del ideal romántico del artista solitario y alienado que Laso introdujo entre los pintores peruanos y que marcó la sensibilidad moderna de su generación.

Figura 37. Fotógrafo anónimo, (de izquierda a derecha) Francisco Laso, Nicolás Corpancho e Ignacio Merino, París, ca. 1852. Colección privada, Lima.

Los críticos literarios han cuestionado esta actitud melancólica, juzgándola como una seña de artificialidad poética, como la imitación mecánica e irreflexiva de formas europeas. A principios del siglo XX, Ventura García Calderón diría que la generación romántica peruana "lloró porque Lamartine y Musset habían llorado". El suyo no era un sentimiento sincero sino una simple afectación; no era "un estado del alma sino un pasatiempo literario". Como famosamente insistió García Calderón, "hasta muriendo jóvenes, los poetas peruanos parecen plagiar a los franceses".4 Este cuestionamiento de los románticos locales —motivo recurrente de la crítica literaria— se apoya en los discursos decimonónicos sobre la cultura frívola y europeizante de Lima, pero en términos más amplios se erige sobre aquellas nociones de falta de originalidad y alienación cultural de las élites latinoamericanas que serían centrales para la construcción de las pinturas de Laso y de su autoimagen. Pero si bien fueron moldeadas por este contexto, las melancólicas representaciones del pintor apuntan a una causa más específica. La clave para entender esta disposición melancólica es el autorretrato de Laso en traje indígena, para el cual posó en algún momento a fines de la década de 1850. Sentado en el suelo y vestido con un poncho y un chullo, su taciturna autoimagen se encuentra con su otro: el indio melancólico (véase la fig. 2).5

La seriedad de Laso deja en claro que la suya no es una suplantación lúdica o un gesto vacío. Hay una seria empatía en su adopción de la vestimenta del otro que, en un sentido más amplio, materializa las angustias y los deseos criollos. Laso alude así a esas narrativas de autenticidad cultural que desplazaron a los poetas de su generación a una esfera secundaria y derivativa. Apunta también al discurso generalizado sobre la música y la poesía melancólica del yaraví, una tradición que formó una vertiente central de la identidad nacional gracias a los escritos de una larga lista de intelectuales, entre los cuales pueden contarse varios amigos cercanos de Laso. Su autorretrato en traje indígena es un elemento crucial en una precisa y sutil historia de aproximaciones criollas al indio, una historia forjada en gran medida a través de la tristeza que da forma a las complejas composiciones de Laso conocidas con el título colectivo de Pascanas. Es la melancolía indígena, figurada a través de la literatura, la música y la pintura, la que da forma a lo que sin duda es el tropo maestro del indigenismo moderno.

A mediados de siglo XIX, el camino más directo hacia el indio era el sentimiento romántico. Francisco García Calderón, padre de Ventura, hablaría por toda una generación:

[…] hemos oído el yaraví entonado por los indígenas que iban a buscar con su trabajo el dinero necesario para dar el tributo con que pagaban su esclavitud. La naturaleza, medio dormida, las densas sombras de la noche, el silencio del valle, las colinas de que estaba rodeado y que formaban un eco triste, la condición miserable del indígena: todo esto contribuía a dar tal sentimentalismo al yaraví, que nos desgarraba el corazón. El indio era, para nosotros, el intérprete de los dolores de la tierra; y su tierno canto era la queja elevada al firmamento; queja elevada cuando la naturaleza duerme, porque para no aumentar los pesares de la vida, parece preciso que los mortales no tengan jamás conciencia de lo que padecen.6

La estetización poética del dolor sin duda se remonta a nociones románticas acerca de la belleza melancólica y su inscripción en la naturaleza, temas ampliamente difundidos entre los escritores latinoamericanos.7 Los poetas produjeron innumerables odas a los Andes, y su paisaje montañoso se convirtió en el locus privilegiado del lenguaje de lo sublime y de la poética del dolor.8 Pero, aunque la generación de Laso idealizó la tristeza indígena, el estereotipo del indio melancólico tiene en realidad una historia mucho más antigua y reveladora.9 Desde sus orígenes a fines del siglo XVIII, pasando por la independencia y hasta el presente, el indio melancólico ha dominado el imaginario popular como una figura recurrente, una que converge con la del indio victimizado para conformar un estereotipo tan generalizado que ha determinado casi todos los aspectos de la historia cultural peruana.10

La reducción del carácter del indio a la tristeza es clave en los discursos decimonónicos, así como lo es la adscripción del dolor del indio a los yaravíes, los cantos elegíacos de los Andes. Es precisamente en las discusiones en torno al origen y naturaleza de esta forma musical donde surge por primera vez la imagen crucial del indio melancólico como

construcción cultural. En sus descripciones del pasado incaico, los cronistas coloniales definieron el harawi como un término genérico para todas las historias cantadas.11 En su Historia del Nuevo Mundo, por ejemplo, el cronista Bernabé Cobo describió el arabi como una canción generalmente alegre entonada para recordar las “cosas pasadas”, ensalzar las grandes hazañas y rendir alabanza de los incas.12 Para fines del siglo XVIII, sin embargo, el término se convirtió en sinónimo de elegía, y sus temas se vieron reducidos a la representación de dolorosas canciones de amor.13 Medio siglo después, el viajero inglés Clements R. Markham podía afirmar que las canciones de los indios “son casi todas de tono melancólico y abatido”.14

Poco se sabe acerca de cómo se dio esta transformación, o de cuándo, exactamente, el uso del término “yaraví” quedó reservado única y exclusivamente para las canciones elegíacas, aunque todo indica que esto habría ocurrido en el periodo colonial tardío.15 Aurelio Miró Quesada encuentra la primera referencia al uso moderno del término en un manuscrito de principios de siglo XVIII, en el cual el yaraví, caracterizado como una sincera y sencilla expresión popular, se opone tanto a las canciones extranjeras como a la artificialidad y frivolidad de otros géneros musicales.16 Las discusiones sobre el yaraví se desarrollaron con referencia a nociones de diferenciación cultural que, como ha señalado Juan Carlos Estenssoro, se conformaron a través del impulso clasificatorio de la Ilustración, con el fin de describir y distinguir en compartimentos claramente definidos las diversas “nacionalidades” del país.17 Lo que revelan, además, es la expansión global de un interés generalizado por las expresiones de culturas particulares, puras y orgánicas, un proceso que Peter Burke describe como el “descubrimiento del pueblo” y que Bauman y Briggs identifican como un discurso central de la modernidad.18

El yaraví como signo de una diferencia cultural idealizada encuentra su síntesis más reveladora en un artículo firmado con el seudónimo de Sicramio, publicado en 1791 en el Mercurio Peruano.19 Escrito con el doble propósito de validar el yaraví como forma musical y de definir la melancolía como el sentimiento característico del carácter peruano, el texto es un documento clave en el surgimiento de una identidad propiamente criolla. Para Sicramio, el yaraví es una “música originaria de nuestra Patria”; pero también es la música distintiva de los indígenas, que se erige en oposición a

otros cantos festivos que él asocia a lo español. Aunque cada una de las naciones del mundo tiene su propio carácter, sostiene Sicramio, entre ellas se realizan constantemente préstamos e intercambios, formando una "miscelánea agradable". Pero el yaraví es una excepción, de modo que solo el carácter del indio resulta inimitable.20 El texto de Sicramio efectúa una curiosa inversión de la dependencia cultural, en la medida en que define el carácter europeo como débil y permeable en comparación con la fuerza y singularidad de la música peruana, distinción que prefigura el indigenismo en su afirmación del vitalismo de lo indígena. Para reivindicar esa originalidad, el escritor criollo se ve obligado a encontrarla en una tradición que no es la suya.

La singularidad del indio es una condición natural, y por tanto inalienable, que impregna cada uno de sus actos:

[…] su natural, su condición, su genio y su humor, todo es propenso a lo pánico y triste: sus habitaciones son obscuras, de baxas techumbres y de fabrica melancólica: su comida parca y la mas frugal: su lecho humilde y en el suelo: hasta su vestuario es de unos colores extraños y tristes: por lo qual todo quanto el Indio hace, dice y piensa es acompañado de una natural seriedad que les influye su temperamento. [...] porque solo aquello tenebroso les acomoda.21

Para poder participar de ese sentimiento, Sicramio debe reclamarlo como propio, y aunque el poder del yaraví es irresistible y todos los que lo escuchan sucumben a su pena abrumadora, él reclama una prerrogativa especial. Al describir los poderosos efectos que los yaravíes ejercen sobre sus sentidos, Sicramio afirma que el placer que le producen deriva del hecho de que su propia "disposición orgánica se inclina a lo patético".22 De este modo, la identificación de Sicramio con la emoción característica del indio es un claro precedente de la melancolía doblemente apropiada por Laso, en lo que constituye una vertiente crucial aunque olvidada en la historia de la identidad criolla, definida a través de la idealización del indio y del paisaje de los Andes.

Una perspectiva muy distinta sobre el yaraví aparece en otro ensayo, también publicado en el Mercurio Peruano. Escrito por Toribio José del Campo y Pando en respuesta al texto de Sicramio, este artículo enfatiza aspectos que el otro ignora o silencia. Del Campo denuncia el estereotipo de la melancolía indígena como una movida reduccionista que omite más de lo que revela. Destaca la diversidad de las formas musicales indígenas, dando ejemplos de canciones que expresan sentimientos opuestos, más festivos y agradables. “Qué”, exclama, “¿los Indios no tienen más pasiones que las del dolor? ¿No cantan los triunfos de Marte y los de Cupido? ¿Entonarán solo sus desdichas?”. Del Campo va incluso más allá y, al asociar el yaraví a la vulgaridad y llaneza de otros cantos populares, cuestiona simultáneamente su originalidad y su valor estético, juzgándolo de “poco mérito”. Negando que el yaraví sea inimitable, llega a insinuar que no proviene de una tradición autóctona, sino de España.23

No debe sorprender que, enfrentados a estas opiniones contrapuestas, los escritores del siglo XIX hayan elegido de forma unánime la interpretación de Sicramio. El texto fue reproducido con algunas modificaciones en la revista cuzqueña El Museo Erudito en 1839 y citado o evocado indirectamente de modo recurrente a lo largo del siglo.24 Pero el olvido en que cayó la versión de Del Campo no obedeció solamente a la manera en que cuestionó las pretensiones criollas de originalidad. Mientras que Sicramio describió el yaraví como una canción de amor, Del Campo encontró otra causa de la tristeza indígena, una que amenazaba directamente la legitimidad de la apropiación criolla de esta forma musical, al sugerir que lo que los indios lloraban en el yaraví era la pérdida del imperio inca, “el destrono del Príncipe Peruano”. Al describir un “drama musical” de la muerte del Inca, Del Campo reta a Sicramio: “¡Ah! qué no diría el Señor Sicramio, quando hubiese oído y visto las tiernas quejas de las Collas; aquellas gesticulaciones dolorosas, aquellas expresiones que manifestaban la causa de su dolor”.25 En esa impugnación se encuentra implícita una crítica a la legitimidad de la interpretación de Sicramio, un cuestionamiento de la apropiación criolla del dolor indígena.

El discurso sobre el yaraví llegó a adquirir un papel instrumental en la legitimación cultural de los criollos. Para Estenssoro, el texto de Del Campo revela un cambio decisivo en las actitudes de las élites hacia la cultura indígena a fines del siglo XVIII, y su crítica del yaraví emerge en respuesta

al creciente gusto por este género musical entre los escritores urbanos a partir de la rebelión de Túpac Amaru.26 César Itier ha descrito también un proceso comparable con respecto a las actitudes de las élites hacia el quechua durante el mismo periodo.27 En ambos casos se aprecia un gesto similar de apropiación y neutralización del potencial subversivo de formas culturales consideradas indígenas, en un momento en que los criollos intentaban cada vez más llenar el vacío social y político creado por la dispersión del "renacimiento inca" del XVIII.28 Tanto el estereotipo de la melancolía como el discurso creado en torno al yaraví son elementos clave de lo que puede considerarse una nueva ofensiva criolla.

Aunque en la superficie funciona como una simple expresión de amor romántico, la tristeza reflejada en el yaraví entronca con una tradición retórica de gran carga política. La música había sido percibida tempranamente como un indicador de tensiones sociales y, como demuestra Estenssoro, la tristeza del indio era generalmente asociada con la tragedia de la situación colonial.29 En 1776, por ejemplo, Francisco Antonio Ruiz Cano, en su Drama de dos palanganas veterano y bisoño, se refirió a los líderes de la rebelión de 1750 como "indios que aún lloran su Inca degollado en sus Yaravíes".30 El tono desconsolado y quejumbroso asociado a la opresión indígena sería una constante en las peticiones a la Corona española. En 1750, fray Calixto de San José Túpac Inca describió las injusticias contra la población indígena parafraseando las lamentaciones del profeta Jeremías.31 Poco más de medio siglo después, basándose en el mismo texto biblíco, el padre de Laso escribió un poema contra la autoridad española que tituló "Oración de Jeremías: traducción libre aplicable al Perú".32 La melancolía se había convertido en un elemento central en la retórica política del proyecto criollo.

En efecto, el proceso de la independencia convirtió el texto de Sicramio sobre el yaraví en el sustento de un nuevo sentimiento patriótico. El uso de la lamentación para promover la causa patriota fue promovido por Mariano Melgar, uno de los primeros en popularizar el yaraví como forma poética y en poner por escrito lo que hasta entonces había sido una tradición eminentemente oral. Como en el caso de Sicramio, la causa explícita de la melancolía de Melgar es un amor imposible, pero tras la apropiación de esta forma supuestamente indígena se encuentra la afirmación del patriotismo criollo. No es casual que Benito Laso, autor de los más importantes poemas

incaístas de la época, haya sido también uno de los participantes en los salones literarios de Arequipa en los que Melgar compuso sus yaravíes.33 Su poema “El Perú esclavizado”, escrito hacia 1811 o 1812, une el sentimiento patriótico al deseo de venganza por el imperio perdido:

¡O Cara Patria, dulce y tierno nombre!

la larga noche del pesar funesto

que debajo del yugo más impío

sufriste, a cantar voy en triste metro.

Cantaré, digo mal, llorar es justo

el acerbo dolor del patrio suelo,

por que la sensación ingrata y fiera

repugna la harmonía en el acento.34

Al igual que Benito Laso, otros autores sobre el yaraví evocarían The Complaint, or Night Thoughts (Lamento nocturno, o Meditaciones, 1742-1745) de Edward Young para apelar a un sentimiento acorde con la causa patriota.35 Al identificarse con los indígenas contemporáneos como víctimas heroicas de siglos de opresión, los escritores también forjaron una temprana idealización del pasado precolombino. Estos incaísmos criollos han sido denunciados como aproximaciones superficiales en comparación con proyectos supuestamente más sinceros que, como el caso de Melgar, tomarían inspiración en la cultura popular para configurar un mestizaje literario verdaderamente auténtico. Hay que aclarar, sin embargo, que la poesía de Melgar forma parte del mismo proyecto ideológico: una estrategia claramente definida de legitimación criolla. Interpretaciones posteriores del yaraví como canción mestiza evocan una fusión fluida y sin fisuras que no refleja las tensiones implícitas en los usos criollos de las formas indígenas.36

La apropiación del pasado y del dolor indígena que se establece en estos textos logra neutralizar la supuesta carga subversiva de la nostalgia incaísta, al representar el incario como una etapa cerrada. La idea de que la población indígena podía tener un proyecto político propio e independiente estaba aún fresca en el imaginario de las élites tras la rebelión de Túpac Amaru. El estereotipo melancólico forjado en los textos criollos contribuyó a desplazar esta posibilidad imaginaria. Aunque el yaraví sería interpretado cada vez más como una canción de amor, no perdería nunca su asociación con la situación política de la población indígena, ni tampoco su función como herramienta para denunciar la opresión.

En tanto narrativa de un amor perdido, roto por la distancia o por la muerte, el lamento del yaraví evoca el pasado precolombino como algo irrecuperable. Esa idea sería reafirmada en el trabajo de escritores y artistas del siglo XIX, quienes recrearían obsesivamente la muerte del Inca. La gran máquina académica que Luis Montero dedicó a Los funerales de Atahualpa es, por supuesto, la culminación pictórica de esta fascinación por la caída del imperio (véase la fig. 15), un tema que, como ha demostrado Maraliz Christo, sería central para la pintura de historia latinoamericana en las décadas siguientes.37 En el teatro, obras como La muerte de Atahualpa o La conquista del Perú inevitablemente culminaban con la escena de la muerte del Inca. El yaraví, que ya era un elemento reiterado en el repertorio teatral limeño, quedaría asociado a estas representaciones.38 En 1851, por ejemplo,

se cantaron algunos “yaravíes del Inca” al comienzo del cuarto (y último) acto de La conquista del Perú y muerte del Inca Atahualpa, el popular drama de Manuel de Santiago Concha.39 La obra de Isidro M. Pérez sobre Manco II (Manco II o el coloniaje en el Perú), montada en Lima en 1858, también concluía en el quinto acto con la escena de la “muerte de Manco”, ambientada con la música de un yaraví compuesto por el director de orquesta Pedro Bajas.40 El yaraví había sido transformado, literalmente, en canto funerario.

Las transformaciones modernas de la melancolía

El espacio que aquí se da a las tempranas discusiones sobre el yaraví se justifica por la extensión y continuidad de lo que puede identificarse como una formación discursiva central acerca de la población indígena en el Perú moderno. Esa historia permite trazar, además, una verdadera genealogía ideológica de las élites peruanas, una línea directa que va del círculo ilustrado del Mercurio Peruano a los escritores de la generación de Laso reunidos a inicios de la década de 1860 en torno a La Revista de Lima, en donde se publicarían las poesías de Benito Laso del periodo de la independencia.41 La popularidad de Melgar entre los intelectuales peruanos también creció en la medida en que sus poemas aparecían regularmente en periódicos y revistas del siglo XIX, gracias en gran parte a una campaña liderada por Francisco García Calderón y Mateo Paz Soldán, pero también por Miguel del Carpio, sobrino de Melgar y mentor de la generación de Laso.42 El yaraví se convirtió en un género literario legítimo para poetas como Clemente Althaus y los escritores reunidos en el proyecto de La Revista de Lima y en los salones de Juana Manuela Gorriti, quienes buscaron continuar la tradición iniciada por Melgar.43 Por amistad o por vínculos familiares, los Laso mantenían estrechas relaciones con Del Carpio, García Calderón y los hermanos Paz Soldán.44 Fue en el interior de este estrecho grupo de intelectuales liberales en donde el estereotipo del indio melancólico llegaría a adquirir mayor fuerza.

Si bien la empatía poética se reveló inicialmente a través de la literatura de lo sublime, el subjetivismo romántico surgido en la década de 1850 dio nuevo impulso al tópico del artista que se identifica con el sufrimiento ajeno. “El poeta”, un extenso poema escrito por Manuel Nicolás Corpancho en honor a su amigo Manuel Castillo, poeta arequipeño autor de yaravíes y seguidor de Melgar, conjugó los motivos de la poesía romántica —desde los temas funerarios hasta la idea del potencial redentor del cristianismo de Chateaubriand— con imágenes de la naturaleza americana derivadas de Andrés Bello y de la tradición del yaraví. Los versos finales vuelven inevitablemente sobre los temas de la melancolía local:

Tienes la entonación de la cascada;

La pujanza del mar, que airado truena;

La ternura amorosa de la QUENA;

No, no puedes morir.

Los espíritus puros de los bosques

Donde no penetraron las lejiones,

Que de España trajeron los pendones

Al mundo de Colón,

Una corona tienen preparada

Con flores de sus árboles más ricos,

Que Atahualpa dejó a los HARAVICOS

De su bella nación.

Cuando a las HUACAS venerables pides

La gaya historia de la patria mía,

Tienes la melancólica armonía

Del tierno YARAVÍ:

Los Incas en sus tumbas se levantan

Para escuchar el canto del poeta;

Modesto te hizo Dios cual la violeta...,

La corona es de tí.45

La fotografía de Laso vestido con poncho y chullo (véase la fig. 2) contribuye a explicar cómo su generación asumió y transformó el discurso de la melancolía. El retrato fue utilizado en la preparación del Haravicu, uno de los cuadros de la serie de Pascanas que representa descansos en las cordilleras andinas.46 Estas obras han sido discutidas recurrentemente partiendo de la idea de la melancolía. Aunque en ellas la música no está directamente representada, los indios aparecen tocando instrumentos indígenas como la quena en algunos de los dibujos preparatorios y en la versión final de Campamento indígena, que puede considerarse como la primera obra de la serie. Los comentarios sobre estos cuadros también han insistido en el asunto de la tristeza. Siguiendo una larga tradición, Francisco Stastny sostuvo en 1969 que, ante las obras de Laso, "el espectador es confrontado con un mundo de tensa armonía y de serena lucidez; pero del cual emana una profunda melancolía".47 Si para algunos autores esta melancolía deriva del estilo del pintor, para otros se origina en el propio carácter de los personajes representados en los cuadros. Así, en 1939 Flores Aráoz afirmó que la Pascana en la cordillera "da una sensación de quietismo y melancolía, característica del alma de nuestro habitante autóctono".48 Guillermo Salinas Cossío describió igualmente el Campamento indígena como "pleno del silencio misterioso de la puna, y que deja en el ánimo la misma desconsoladora tristeza que provoca la música indígena".49

Para los escritores del siglo XIX, el término yaraví derivaba de haráuec50 (o en su forma moderna, arabicu),51 el nombre dado a los poetas oficiales del incario encargados de preservar la memoria colectiva. La idea del sufrimiento se hace presente también en la Pascana en la cordillera —la segunda obra de la serie y posiblemente la única terminada— a través de la misma cerámica moche de un prisionero que Laso representó en su Habitante de las cordilleras del Perú para señalar el contraste entre el abatimiento presente del indio y su pasado glorioso.52 Las pinturas de Laso señalan a la conquista como el traumático origen histórico de la tristeza del indio, pero también definen la nostalgia y la melancolía como un marcador de carácter etno-racial, evocando las nociones de autenticidad cultural que habían informado previamente las discusiones sobre el yaraví.

La noción de originalidad cultural establece así un marco problemático para la expresión de la identidad criolla. Como escribió García Calderón, el yaraví no es “la canción que debemos a los europeos”:

[…] es, como ya hemos dicho, la elegía con que acompaña su llanto el corazón que sufre. Los indígenas lo enseñaron a los españoles; y desde entonces se ha hecho de él una composición enteramente nacional en la música; y una canción enteramente especial en nuestra literatura.53

El criollo puede entonces participar de esta música nacional mas no de su autenticidad, dado que se trata de una forma cultural que le es ajena. Si el indio es el inventor del yaraví, su uso criollo solo puede interpretarse como una apropiación. García Calderón se ve así obligado a admitir que los versos del yaraví “tienen en quechua una dulzura y expresión tales que el castellano no las podría reproducir”. Para él, los yaravíes son “la poesía primitiva de los indígenas”, y los que se cantan en español no son más que meras “traducciones o imitaciones de aquellas”.54

Figura 38. Francisco Laso, Haravicu, ca. 1860-1869. Óleo sobre tela, 103,4 x 139,3 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fotografía: Daniel Giannoni.

Sin un lugar definido en el emergente ideal de autenticidad cultural centrado en orígenes ancestrales y tradiciones culturalmente diferenciadas, las élites cosmopolitas solo podían apropiarse del yaraví de manera artificial. No es casualidad que este tema se desarrollara con mayor fuerza entre las décadas de 1850 y 1860, periodo de creciente internacionalización de la producción cultural en Lima. Sin embargo, el problema ya había sido definido antes por otros autores. A principios del siglo XIX, Hipólito Unanue intentó resolver esa contradicción explicando que los habitantes de Lima, debido a la influencia de su clima, habían sido afectados “más o menos del carácter

melancólico de sus naturales”.55 Si bien Unanue pudo nacionalizar al criollo a través de cierto determinismo climático, a medida que avanzaba el siglo la melancolía se convirtió cada vez más en un signo de diferencia. Solo la empatía política o estética podía ayudar a salvar la distancia cultural que separaba a criollos e indios.

Figura 39. Francisco Laso, Pascana en la cordillera, ca. 1860. Óleo sobre tela, 126 x 194,5 cm. Club Nacional, Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

El estereotipo de la melancolía fue clave para dar forma ideológica a esta separación, pues el proceso mediante el cual los intelectuales buscaron aproximarse a la autenticidad del indio era el mismo por el cual el criollo se

definió a sí mismo como no indio. Esta diferencia habría de extenderse simbólicamente a la geografía del país. Para ser verdaderamente auténtico, el yaraví debía ser cantado en su escenario natural: en las alturas andinas. Esta idea, ya insinuada en el texto de Sicramio, se desarrolló aún más en las Observaciones sobre el clima de Lima (1806) de Unanue y sería retomada por el autor anónimo de las adiciones hechas al texto de Sicramio con motivo de su publicación en el Museo Erudito en 1839. Para este autor, los yaravíes,

[…] en medio de un concurso numeroso, al lado de las decoraciones, de las etiquetas, de la elegancia de los vestidos y de los muebles de los adornos y del bullicio que concurren a la vez en los teatros, las sociedades filarmónicas y otras reuniones; no producen ya todos sus efectos, cuando son trasladadas a la tranquilidad y ayre apacible del campo: mientras que los yaravíes cantados en estos sitios se revisten de una magia inconcebible, penetran mas en el corazón y convidan a derramar lágrimas de una dulce melancolía. [...] La naturaleza toda parece que se pone en contribución a la armonía de los yaravíes [...].56

Figura 40. Campamento indígena, ca. 1850-1857. Óleo sobre tela, 138 x 147 cm. Cortesía del Museo Central, Banco Central de Reserva del Perú, Lima (PO-029). Fotografía: Daniel Giannoni.

Lo que emerge, incluso antes de que llegue a cuajar en una verdadera disciplina geográfica, es una topografía nacional marcada y definida por nociones de raza y cultura.57 A partir de estos precedentes, Paz Soldán, acaso el primer geógrafo republicano, evocará más tarde al indio que huye del "bullicio social" para tocar su música lúgubre en medio de la soledad y el silencio de la naturaleza.58 Los Andes se contraponen implícitamente a la ciudad y, por extensión, a una cultura criolla que, como hemos visto, había llegado a identificarse con una música festiva, despreocupada y alegre. Estos contrastes estructuraron una narrativa más amplia que opone la tradición a la

modernidad. Francisco García Calderón escribió: “Sí, repetimos: vosotros los hombres de la sociedad, no podéis comprender el yaraví, porque esta composición es como las plantas que solo crecen y se desarrollan en el lugar de que son indígenas; y que, trasplantadas a otro se hacen débiles y no producen fruto”.59 La imagen del indio melancólico y el paisaje andino eran ya indisociables.

Los indios que figuran en las Pascanas de Laso no se sitúan simplemente en medio de paisajes aislados; sentados en el suelo, sus cuerpos parecen fundirse con el paisaje montañoso de las punas. El indígena y la geografía andina se funden finalmente para crear esa “ecuación de paisaje montañoso y esencia indígena” tan elocuentemente descrita por Orlove.60 En 1869, tras pasar una temporada en el pueblo costero de Huacho, donde él y su esposa habían comprado una segunda casa, Laso escribió:

Sea por la belleza del lugar o por la buena recompensa que el indio saca del trabajo, en su propio terreno, parece que el carácter indígena se hubiera modificado en esos sitios, puesto que los naturales, aun cuando conservan cierta gravedad de raza, caminan con el cuerpo recto, miran de frente, hablan y aun se toman la libertad de cantar como si fueran blancos o negros. Verdad es que la riqueza y la libertad siempre infunden aplomo, y el huachano es poderoso comparativamente al pobrísimo siervo del indio de la Sierra.61

Figura 41. Francisco Laso, Estudio para Campamento indígena, ca. 1850-1857. Lápiz sobre papel, 22,4 x 25,8 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V 2.0-1028a. Fotografía: Daniel Giannoni.

Laso apela a los preceptos del pensamiento liberal para describir al indio ideal como un individuo libre, como propietario. Inevitablemente, sin embargo, no puede dejar de invocar estereotipos deterministas de carácter racial y geográfico. De hecho, solo una radical inversión del orden político y natural podía producir el carácter alegre y trabajador de los indios huachanos. Los elementos básicos del telurismo andino que habría de dominar el discurso indigenista en el siglo XX —ese vínculo potente e inexorable que asocia las fuerzas raciales a la geografía andina— habían quedado ya definitivamente fijados.62

Este proceso de idealización tiene un doble filo, pues se sustenta en estereotipos de larga data sobre la indolencia y la pasividad del indio. El lado oscuro de la melancolía, de hecho, conduce a la inamovilidad e incluso al suicidio. Sicramio describió elocuentemente su fuerza paralizante:

Lo cierto es, que por lo general en todos parece que surte el mismo efecto esta entonación: he conocido una persona que ha quedado acongojada por muchos días, y que se privaba quanto podía de oírlos por no sentir tan vivamente las sensaciones de su composición, de cuyas resultas enfermaba: tal es su poderío y su natural gravedad.63

Más adelante Unanue identificó una patología melancólica que prevalecía, por supuesto, en los “lugares yermos” de los Andes.64 Un temprano crítico de la Pascana en la cordillera de Laso escribió en 1861 que en “el cuadro de los indios, el señor Lazo [sic]... nos hace palpar, el clima, la temperatura, los accidentes del terreno, así como el genio indolente y las costumbres inactivas de sus habitantes”.65 No hay una línea clara que separe la melancolía de la indolencia. Sus efectos paralizantes se asemejan curiosamente a las consecuencias que tres siglos de opresión habrían producido en la población indígena. Evocando el discurso del indio victimizado, el propio Laso se refirió simultáneamente al carácter melancólico y abatido de los indios de la sierra.66 La melancolía no puede ser vista simplemente como el doble positivo de un estereotipo negativo.

Las pinturas de Laso contribuyeron a construir una imagen del espacio andino como un mundo quieto y aislado en el que no hay más acción que la expresión de la tristeza. Esta parálisis colectiva se representa a través de composiciones que ni muestran el desarrollo de una historia ni representan una acción. Sus indios permanecen generalmente inmóviles, literalmente encorvados y ensimismados, en una postura de noble desconsuelo que, en última instancia, no puede escapar a las asociaciones negativas del estereotipo: al fin y al cabo, el sufrimiento heroico y el letargo producen efectos similares. Irremediablemente dañados por una pasividad terminal, atravesados por la tristeza, los indios de Laso participan en la invención de

un orden andino inmutable. No debe sorprender que Laso rara vez, o acaso nunca, represente al indio en algún tipo de acción. Posiblemente la única excepción sea Siembra, un dibujo de la colección del Museo de Arte de Lima que muestra a un grupo de indios que trabajan laboriosamente la tierra.67 Pero esta escena, dominada por un tono de ensoñación, es precisamente la representación de un mundo ideal: la aparición de una extraña figura alegórica cerca de los campesinos que siembran diligentemente la tierra sitúa la escena en un espacio ficticio, quizá el del orden invertido de los indios de Huacho.

El estereotipo melancólico sostiene la imagen de un mundo andino apacible y fácilmente accesible, cuyos pasivos habitantes no reclamarían por sus derechos ni se rebelarían para defenderlos. Para Francisco García Calderón, el lamento expresado en el yaraví no sería más que un débil "gemido", desprovisto del "acento ardoroso del odio" o de la "devoradora expresión de la venganza".68 De acuerdo con Paz Soldán, estos "descendientes de Manco", sin "voz para quejarse, sin fuerza para defenderse, sin recursos para demandar y obtener justicia", vivían "entregados a la más profunda melancolía".69 Este indio impotente no podía cuestionar la hegemonía criolla. La melancolía sirve así para perpetuar el paternalismo del concepto colonial de tutela. Al enfatizar el sometimiento del indio como un hecho inmutable, casi biológico, el discurso de la melancolía termina por naturalizar la desigualdad.

La eficacia del estereotipo deriva de la sutileza con la cual se despliega. Las cuestiones legales y políticas relativas al estatuto social del indígena podían ser ampliamente discutidas —como de hecho lo fueron—, pero no la naturaleza y el temperamento inherente al indio. Esto explica la fuerza y persistencia del estereotipo melancólico en el siglo XX. Como ha observado Guillermo Nugent, entre otros autores, los discursos modernos de la antropología y la sociología contribuyeron a perpetuar la imagen de un mundo andino capturado en un tiempo "detenido, 'congelado'".70 Así como el estereotipo de la melancolía sirve para denunciar la opresión del indio, así también sirve para definir su carácter; aunque define al indio como una figura heroica, a la vez perpetúa estereotipos más antiguos. Hay un intento por acercarse al mundo andino, pero al mismo tiempo ese mundo es imaginado como un espacio apartado, separado y distinto. Se ha requerido el desarrollo de toda una historiografía crítica dedicada al estudio de las

relaciones entre grupos indígenas y Estado nacional para cuestionar esta imagen de los Andes como espacio aislado que la generación de Laso contribuyó a configurar.71

Figura 42. Francisco Laso, Siembra, s. f. Lápiz y pastel sobre papel, 22,2 x 25,5 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V 2.0-1028 (reverso). Fotografía: Daniel Giannoni.

Podríamos definir estas actitudes hacia la música indígena como un indigenismo incipiente, que es como podrían ser caracterizadas estas aproximaciones criollas al “mundo andino”, un concepto cultural ideológicamente cargado que se construye precisamente en el propio proceso

de esas aproximaciones. Los cuadros de Laso condensan y perpetúan la compleja historia de la melancolía peruana. Formada en las discusiones estéticas de un pequeño grupo de intelectuales, sería a través de la difusión de ciertos textos clave —clásicos como el Mercurio Peruano, Observaciones sobre el clima de Lima de Unanue, La Revista de Lima y la Geografía del Perú de Mateo y Mariano Felipe Paz Soldán, entre otros— que terminaría imponiéndose como imagen hegemónica. La melancolía enfatizó la división simbólica de la nación en dos mundos opuestos y separados: el indio y el criollo, los Andes y la costa, Cuzco y Lima. Sirvió, en consecuencia, para eliminar del imaginario nacional a numerosos grupos sociales y étnicos, para nivelar complejas tradiciones y para excluir, mediante un ordenamiento dicotómico, la diversidad geográfica del país.

La melancolía encuadró los gestos tensos y contradictorios de las aproximaciones criollas poniendo en relieve una doble ansiedad —cultural y política— que marcaría las apropiaciones de las élites de las formas culturales indígenas en el siglo XX. Por ello, tiene sentido volver a evocar las dos fotografías de Laso que ya presentamos (véanse las figs. 1 y 2): en una, el artista se presenta en el ambiente burgués de un estudio fotográfico parisino junto a dos conocidos intelectuales cosmopolitas; en la otra, el artista se pone un traje que evidentemente no es el suyo, una vestimenta que solo puede ser tomada como un disfraz. El gesto de empatía de Laso está determinado por las tradiciones anteriores de aproximaciones criollas, por los estereotipos dominantes del indio, pero, sobre todo, por las construcciones complejas y ambiguas que las élites forjaron sobre la cultura indígena. Es significativo que haya sido precisamente en el marco de un emergente campo cultural, y específicamente literario, donde primero se imaginó la melancolía indígena.

Una leyenda andina: El entierro del cura

Tristeza, luto, pérdida: esos fueron los temas que estructuraron el estereotipo melancólico —esa combinación de amor romántico y despojo político, de sentimiento estético e identificación étnica— a través del cual los escritores imaginaron un espacio para su encuentro con el indio. Las Pascanas de Laso literalmente parten de estas ideas para dar forma tanto al proceso como a la escena misma de la aproximación. Los tres grandes cuadros que integran la secuencia exploran insistentemente el asunto como eje central del proyecto pictórico de Laso. La última obra de la serie es un gran lienzo cuyo título original desconocemos, pero que significativamente ha llegado hasta nosotros como el Haravicu.72 Este grupo quieto, esta pintura que niega y suprime toda acción es, paradójicamente, una pintura sobre la narración o, como propongo aquí, sobre la comunicación. Es probable que su título esté inspirado en Garcilaso de la Vega, quien en sus Comentarios reales de los incas definió a los haravicus como los poetas del imperio que "componían en verso las hazañas de sus reyes y de otros famosos incas y curacas principales, y los enseñaban a sus descendientes por tradición para que se acordasen de los buenos hechos de sus pasados y los imitasen".73 El término se hizo extraordinariamente popular en los círculos literarios a fines del siglo XIX como el equivalente antiguo de los poetas modernos.74

El cuadro de Laso debe su título a la figura sentada en el extremo izquierdo, cuyos gestos parecen indicar que está hablando. Sus manos se destacan por contraste con las de sus compañeros, que están ocultas, sujetas o entrelazadas. La importancia del narrador en el cuadro es sutilmente enfatizada. A diferencia de los demás personajes, sentados directamente en el suelo, él lo está sobre un fardo de telas que lo eleva ligeramente por encima del resto. Su precedencia se ve acentuada por un bastón que yace en el suelo a su lado. Aunque el espectador no puede conocer los detalles de las historias que narra, el título evoca la poesía de los haravicus, que se decía derivaba del yaraví, y que tradicionalmente era asociada a la elegía.75 En efecto, las cabezas gachas de las figuras del cuadro, la seriedad de sus

expresiones y la gravedad general que impregna la composición parecen sugerir que están escuchando un episodio trágico de su propia historia.

A mediados de siglo, la figura del narrador se había convertido en un tema central de las discusiones literarias del círculo de Laso. En 1859, La Revista de Lima publicó un ensayo sobre la importancia de la historia oral peruana escrito por René Enrique Tabouelle, secretario de la legación francesa en Lima. El texto criticaba el escaso interés que los peruanos demostraban por la historia nacional, afirmando que conocían mejor las “conquistas de Gengis-Kan que el gran sublevamiento de Túpac Amaru”.76 El autor expresaba su asombro de que a nadie se le hubiera ocurrido “recojer, en la vasta extensión de la República, esos preciosos recuerdos que se transmiten oralmente, de generación en generación” y “que son las crónicas de la juventud de las naciones modernas”. No tenía dudas de que, dado el “gusto innato de los indios por el canto y la multitud de sus leyendas”, los historiadores eventualmente podrían descubrir entre “las poesías diseminadas en los misteriosos valles del Perú... algo análogo a la epopeya jónica o, por lo menos, a las de la Edad Media”.77

Figura 43. Francisco Laso, El entierro del cura, ca. 1860-1868. Óleo sobre tela, 71 x 328 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V-2.0-0213. Fotografía: Daniel Giannoni.

La urgencia con la que Tabouelle exhortaba a los intelectuales limeños a registrar la tradición oral peruana estaba basada en su convicción de que se trataba de un conocimiento condenado a desaparecer, creencia que a su vez se apoyaba en el supuesto burgués de la debilidad de las costumbres tradicionales y la incapacidad de las poblaciones indígenas para resistir la modernización. Pero, a diferencia de Tabouelle, las élites locales no pensaban que las costumbres y la sociedad indígenas estuvieran a punto de sucumbir ante el progreso capitalista. Imaginaban una situación casi inversa, en la cual la población indígena sería impermeable a la modernidad y a los

avances de la civilización. Tabouelle, además, no parecía saber que varios de los colaboradores de la revista en la que escribía demostraban interés por las tradiciones orales, aunque este interés no se expresara en trabajo de campo o en la forma de una etnografía rigurosa.78 La literatura contemporánea, sin embargo, estaba marcada y definida por el paradigma de la oralidad. La tradición, el género de breves relatos históricos creado por Ricardo Palma (que, significativamente, hizo su primera aparición en La Revista de Lima), evocaba historias transmitidas oralmente, al igual que muchos de los cuentos andinos de Juana Manuela Gorriti.79 El propio Laso emprendió la representación de una tradición oral en una de sus obras más ambiciosas, una extraña composición en forma de friso conocida generalmente como El entierro del mal cura, pero que, como veremos, debería en realidad identificarse como El entierro del cura. El cuadro es fundamental para entender la consistencia de los discursos en torno a la melancolía y los intentos de aproximación al indio que dominaban la imaginación intelectual a mediados de siglo. Resulta indispensable abordarlo antes de continuar con la discusión de las Pascanas.

El propio formato del cuadro evoca la idea de un desarrollo narrativo: el extenso marco horizontal presenta el movimiento de un cortejo fúnebre. Un cadáver es conducido y flanqueado por monjes, seguido por un grupo de indios desconsolados que sostienen grandes velas. Dos ángeles resplandecientes con espadas de fuego presiden el cortejo. Su postura es firme pero cautelosa; sus espadas se alzan abriéndole paso al grupo, que marcha hacia una presencia amenazante en el extremo izquierdo del lienzo, en donde un grupo de demonios baila alrededor de lo que parece una tumba abierta, o acaso la boca del infierno, fuente de un macabro resplandor rojizo que ilumina esta zona antinaturalmente oscura del cuadro.

Nada se sabe con certeza sobre esta obra. De hecho, no existe ninguna referencia a este extraño cuadro antes del siglo XX.80 Se ha propuesto que Laso lo pintó en París (probablemente durante su tercer viaje a Europa, entre 1863 y 1864), donde, se dice, habría sido rechazado de un salón.81 El impresionante número de bocetos que se preservan demuestra que dedicó mucho tiempo y esfuerzo a esta obra, hecho confirmado por los informes de conservación que dan cuenta de numerosos arrepentimientos y contramarchas en lo que parece haber sido una producción laboriosa del cuadro.82 Tanto el formato como el tema recuerdan varias pinturas

influyentes de procesiones rurales presentadas en los salones de París en la década de 1850, desde el Entierro en Ornans de Gustave Courbet (1849, Museo de Orsay, París), hasta la Bendición del trigo (1857, Museo de Bellas Artes, Arras) o la Colocación de un calvario (1858, Palacio de Bellas Artes, Lille) de Jules-Adolphe Breton.

La primera referencia al lienzo data de 1915, cuando el pintor y crítico Teófilo Castillo lo vio en casa de Manuela Henríquez, viuda de Laso. Lo identificó entonces como El entierro del mal cura y lo asoció con su propio cuadro, Manchay-puytu, cuyo atrevido tema causó un pequeño revuelo cuando se expuso en Lima en 1887.83 Castillo interpretó el cuadro de Laso a la luz de su propia obra, en parte inspirada en una de las tradiciones de Palma que contaba la historia de los amores sacrílegos entre don Gaspar de Angulo y Valdivieso, cura de Yanaquihua, y una muchacha llamada Ana Sielles.84 Este amor prohibido termina trágicamente cuando el joven sacerdote encuentra a su amante muerta al regresar de un viaje a Arequipa. Desesperado, Angulo profana entonces la tumba y cubre el cadáver con las joyas que le había comprado a su amante. Tomando una quena, que introduce en un recipiente especial (conocido como el puytu), el cura extrae del instrumento un sonido lúgubre con el que improvisa un yaraví, conocido posteriormente como el Manchay-puytu, una frase quechua que supuestamente evocaría los horrores del infierno (infierno aterrador).85 La historia termina con la excomunión del sacerdote y la prohibición eclesiástica de tocar la música triste del puytu.

La versión de Castillo, inspirada en la narración de Palma, recoge el momento en que el sacerdote, tras desenterrar el cuerpo que yace en el suelo en medio de la habitación, se dispone a tocar la quena en el puytu. El macabro detalle del pie mutilado de la mujer revela que Castillo incorporó elementos de versiones anteriores de la historia, en las que la flauta habría estado fabricada con el fémur de la mujer.86 La escena está ambientada en una habitación con bóveda de cañón y azulejos españoles; allí, la única referencia andina es el puytu de cerámica, ubicado en el suelo junto al cuerpo de la mujer. Se trata de la primera y más temprana imagen de este extraño instrumento, que solo se conoce a través de piezas del siglo XX, por lo general asociadas a los indigenistas del sur andino.87 Al igual que el extraño puytu negro, la composición históricamente imprecisa de Castillo explota los aspectos más fantásticos y melodramáticos de la historia. Su

propia lectura de la pintura de Laso identifica un mensaje anticlerical, proponiendo que la obra condenaba los excesos de los sacerdotes explotadores, un tema constante en la defensa liberal de la población indígena. El crítico identifica a los ángeles como personificaciones de las virtudes y sugiere que se muestran humillados por haber perdido la batalla por el alma del cura frente a los vicios que aguardan al cadáver al extremo izquierdo del cuadro.88 Se trata de una interpretación improbable a la luz del catolicismo de Laso —que supo adaptar a sus posiciones liberales— y que los propios elementos del cuadro refutan. En efecto, si el sacerdote había sido condenado, ¿por qué los ángeles conducen su cadáver? ¿Y por qué lo lloran los indios si ha explotado a su rebaño?89

Figura 44. Teófilo Castillo, La invención de la quena (Manchay-puytu), 1886. Óleo sobre tela, 123 x 180 cm. Colección privada, Lima. Fotografía:

El origen de la confusión parece estar en la asociación del cuadro de Laso con el Manchay-puytu de Palma, una tradición que se publicó en 1877, mucho después de la muerte del pintor.90 La de Palma no era, sin embargo, sino una entre muchas otras variantes de la historia que circularon en el Perú durante el siglo XIX. Probablemente Laso se haya inspirado en La quena, la narración más elaborada y conocida de Juana Manuela Gorriti, una escritora cercana al círculo de La Revista de Lima, cuyo texto apareció por primera vez como folletín en El Comercio en 1851 y sería editado al menos tres veces mientras Laso aún vivía.91 Una de las pocas versiones literarias publicadas antes de la tradición de Palma, el texto de Gorriti identifica el origen de la quena con las melodías tristes que el cura toca con una flauta fabricada con el fémur de la mujer muerta. A diferencia de la mayoría de las versiones de la historia, en las cuales la mujer es la víctima indígena de una figura de autoridad representada por el sacerdote blanco, en la versión de Gorriti la situación se invierte. La mujer, Rosa, es la hija de un poderoso noble, y el sacerdote, Hernán de Camporeal, el hijo ilegítimo de un aristócrata español y una noble indígena de ascendencia inca.92 El amor romántico sirve para alegorizar las diferencias étnicas a través de historias que aluden a la transgresión de las jerarquías establecidas y a deseos siempre irrealizados o improductivos, en los que la unificación nacional se ve continuamente subvertida por uniones improbables y desenlaces trágicos.93

En el relato de Gorriti, el amor que une a la pareja es desgarrado por diferencias tanto de clase como de raza, pero Rosa sucumbe ante la evocación romántica de los heroicos antepasados incas de Camporeal. En tanto último superviviente de un linaje noble, Camporeal es el guardián de los secretos de los incas. En la versión de Gorriti, el simple relato de los orígenes románticos del lúgubre sonido de la quena se enmarca en la historia de la heroica resistencia de la población indígena a la autoridad colonial, lucha que sería posible gracias a los fantásticos tesoros escondidos en una secreta ciudad subterránea. Pues Camporeal posee una doble identidad: es también Chaska Naui Inca, el nombre que adopta en los lugares subterráneos que guardan el tesoro que ha de utilizar para liberar a su pueblo del yugo español.94 En la historia de Gorriti, Camporeal no es originalmente un

sacerdote; solo toma el hábito tras ser engañado por un despiadado rival, quien le hace creer que Rosa lo ha traicionado. Los indios afligidos que siguen el cadáver del sacerdote en el cuadro de Laso no son las víctimas de las malvadas acciones de un cura, sino una nación que llora la muerte de su líder. En última instancia, El entierro del cura puede así interpretarse como una representación del sepelio del último Inca.

En efecto, tras secuestrar el cadáver de Rosa, Camporeal lo lleva a su casa, un palacio construido sobre las antiguas ruinas que guardan el tesoro y la promesa de liberación. Este sería, al parecer, el edificio que aparece en el extremo izquierdo del cuadro de Laso. Distinguido cuidadosamente del paisaje del fondo, este promontorio no es un fenómeno natural, sino una ruina antigua, sobre la que se ve el campanario y los muros exteriores de una estructura colonial. Este sería el refugio secreto, “el palacio construido sobre ruinas paganas”, adonde Camporeal lleva a Rosa.95 Pero si el cuadro de Laso claramente se inspira en el relato de Gorriti, el momento que el pintor elige representar —el entierro del sacerdote— no figura en ninguna en las versiones publicadas de la leyenda. Un relato bastante diferente, recogido por Clements Markham en su diario de viaje por la provincia de Ayacucho, concluye con la imagen del sacerdote muerto siendo llevado al infierno por tres demonios. Versiones de relatos similares registradas por antropólogos del siglo XX también mencionan que las almas de los pecadores son llevadas por “carros de fuego”.96 El cuadro de Laso parecería ser así una elaboración propia que combina elementos de diversas versiones de esta leyenda tan difundida.97

Oscuros y múltiples, los orígenes del Manchay-puytu apuntan en diferentes direcciones. Según Nicole Fourtané, sus fuentes lejanas se remontan a un sermón español del siglo XV que contiene una historia ejemplar de los amores ilícitos de un sacerdote, así como a las Noches lúgubres (1772) de José Cadalso.98 Al parecer, fue así, en forma de relato moralizante para fines evangelizadores, como ingresó a la tradición oral andina. Otros aspectos, como el origen macabro de la quena, son vagamente insinuados en fuentes de fines del siglo XVIII.99 El que estos instrumentos musicales pudieran ser hechos con huesos de animales parece haber dado lugar a versiones de la historia en las que también eran fabricados con restos humanos.100 Pero, aunque Sicramio se refiere vagamente al origen “doloroso y lúgubre” del instrumento,101 esta versión no es mencionada

antes de mediados del siglo XIX, cuando las distintas vertientes de la historia se funden en el lenguaje del Romanticismo para dar forma a la "leyenda" del Manchay-puytu.

No es posible verificar el supuesto origen indígena de la narración porque la conocemos sobre todo a través de versiones literarias. Los antropólogos no han registrado ninguna variante del relato en forma de una tradición oral indígena, aparte de un yaraví que, a su vez, parece evocar versiones literarias.102 Dos relatos afines, transcritos por antropólogos en el transcurso del siglo XX, "Issichay Puytu" y "Malika y el cura", relatan la historia de un hombre desesperado que profana la tumba de su amante, pero no dan cuenta de la invención de la quena, ni de la música melancólica asociada al puytu. Todo apunta a que tanto la leyenda como el instrumento mítico que evoca serían más bien creaciones indigenistas.

Una de las primeras formulaciones completas del relato aparece en un diario inédito escrito por el médico francés Carlos César Deglane en 1848.103 En esa versión, Deglane narra cómo fue despertado en medio de la noche por un inquietante sonido melancólico y, sin poder resistirse a su llamado, salió corriendo a las oscuras calles de Arequipa, donde encontró a un grupo de indios tocando el puytu. La leyenda opera aquí como expresión del encuentro con el indio: el relato se centra y se valida en la experiencia del contacto personal directo con el informante indígena. Esta confrontación es el eje central del Manchay-puytu y es lo que define su valor literario. En algunos casos, como el de Palma, el relato surge de una canción popular; en otros, como sucede con Markham, la legitimidad del yaraví se construye al describir las circunstancias en que se registra el relato. También Gorriti sugiere que su versión transmite una tradición oral a través del subtítulo "leyenda peruana", con el cual nombra su propia narración de los orígenes de la quena. Estos relatos son presentados por sus narradores, no como textos literarios originales, producto de la imaginación del escritor, sino como transcripciones directas de tradiciones anteriores y, específicamente, de leyendas indígenas. Los intelectuales urbanos desempeñan un curioso papel en este proceso. Su relevancia como autores, su originalidad literaria, residiría entonces en su talento para transcribir en lugar de inventar, para repetir en lugar de crear. Las historias que eligen recuperar dan así forma a un folclore local (una noción definida a su vez en el marco de ideas modernas de originalidad cultural), y sus textos son concebidos como

versiones individuales creativas de obras anónimas y colectivas. De esta manera, la literatura proporciona una estrategia que permite a los intelectuales urbanos participar de las creaciones colectivas de un pueblo.104

El incipiente interés de las élites por la cultura indígena debió enfrentar al obstáculo de la lengua. Aunque las élites utilizaban el quechua durante la época colonial, en el Perú del siglo XIX la mayor parte de los intelectuales urbanos ya no lo conocía. Los notables regionales, que tendían a asociarlo con la cultura plebeya, lo fueron abandonando, como lo hicieron también quienes se fueron estableciendo en la capital, donde el quechua parece haber tenido una presencia cada vez menor desde el siglo XVIII.105 Es poco probable que figuras como Laso supieran algo más que unas pocas palabras de quechua, acaso recuerdos de una familiaridad informal con el idioma, generalmente adquirida por la proximidad con sirvientes indígenas durante su infancia.106 En la teoría y en la práctica, el quechua no era una lengua oficial válida: la población indígena solo sería incorporada a la nación en la medida que dejara atrás sus lenguas y tradiciones autóctonas.107

¿Cómo conciliar el interés explícito por las tradiciones orales indígenas con la visión dominante de las élites sobre el progreso nacional? No es casualidad que una de las declaraciones tempranas más claras sobre el rango del quechua aparezca en un texto escrito en 1874 cuyo tema es el valor poético de “la lengua peruana”. Allí, Manuel de Mendiburu propone la enseñanza obligatoria del español a la población indígena como único medio de evitar la perpetuación de “dos naciones que se miran con asar o desdén; una muy numerosa e ignorante al otro lado de la cordillera, otra que habla por sí y para sí en nombre de la unidad de la autonomía nacional”.108 Es este un elocuente reconocimiento del predominio de las élites en la representación del país, pero en lo que respecta a la discusión sobre la lengua, el comentario de Mendiburu indica que la valoración arqueológica, histórica y literaria del quechua era una prerrogativa erudita: no se lo estudiaba como una lengua viva, sino como una herramienta práctica utilizada por instituciones religiosas con fines misioneros o examinada con la distancia del filólogo. La transformación de un drama colonial como Ollantay en emblema de una antigua tradición literaria inca revela cómo la lengua se iba transformando en artefacto arqueológico.109

El folclore y la etnografía se desarrollarían tardíamente en el Perú. Incluso hacia fines del siglo XIX, solo es posible encontrar fragmentos dispersos de una incipiente etnografía, cuyo origen está vinculado a un interés más sostenido por reconstruir los vestigios de un idealizado pasado inca.110 Esta generalizada indiferencia hacia los contextos indígenas reales coexistió, sin embargo, con un declarado interés de las élites por la narrativa andina y una cierta obsesión indigenista por la comunicación. Podríamos afirmar que la insistente narración del Manchay-puytu elaboró el ideal de la etnografía, no forjando una disciplina fundada en el trabajo de campo, sino materializando, acaso por primera vez, un deseo etnográfico.

Una vez que ingresó al repertorio literario, el Manchay-puytu desencadenó una ola de repeticiones. Al cuento de Gorriti le seguirían las versiones de Palma en la década de 1870, de Clorinda Matto de Turner y Germán Leguía y Martínez en la siguiente, y de Dora Mayer de Zulen ya en 1928.111 Esta secuencia da cuenta de la formación de una filiación y una tradición literaria nacional: el drama de Leguía sería supervisado por Palma, y Matto de Turner seguiría de cerca la versión de Gorriti. De modo que, para existir como entidad reconocible, este folclore debió ser escenificado, relatado, registrado y repetido: paradójicamente se fue constituyendo en el acto mismo de su reconfiguración en algo distinto, en el momento en que pasó del ámbito de la tradición oral al de la literatura, de la expresión colectiva anónima a la autoridad de una voz individualizada, de los límites de lo vernáculo a la lógica de una cultura burguesa internacional o, como proponen Bauman y Briggs, en el momento en que se consolidó la estructura binaria de tradición y modernidad.112

Al representar la apropiación y reinvención de una leyenda indígena a través del relato de la unión imposible entre criollos e indios, la historia del Manchay-puytu afirma la diferencia que separa esas categorías. Al igual que el sentimiento melancólico que une al poeta con la naturaleza, o que tiende un puente entre intelectuales y campesinos, entre el ámbito rural y el urbano, el propio campo estético y literario moderno se construye mediante la definición de sus otros: los imaginarios y siempre ausentes poetas indígenas. A medida que afirman su inscripción en los circuitos intelectuales internacionales, las élites van produciendo una figuración de la cultura indígena: la antinomia de lo culto y lo popular que caracteriza a la modernidad se impone además sobre una división etno-racial. La separación

misma se convierte en el tema central de estos relatos que insistentemente proyectan la fantasía de la comunicación. Es sin duda significativo que estas narrativas llegaran a anudarse paradójicamente con otro estereotipo muy extendido, el del indio inescrutable, que exploramos a continuación.

El indio inescrutable

Las narrativas de aproximación evocan y presuponen la imagen del indio silencioso que rechaza la comunicación con el criollo, tema persistente en el imaginario de las élites. Al igual que otros estereotipos que resurgieron en los escritos de la generación de Laso, el del indio inescrutable se remonta al temprano periodo colonial, aunque habría de adquirir nueva relevancia con el auge de la arqueología y la geografía a finales del siglo XVIII.113 Cuando en 1794 un autor anónimo cuestionó a los editores del Mercurio Peruano por volver siempre sobre los mismos temas y limitar así el alcance de la revista, los editores respondieron argumentando que ello se debía en parte al hecho de que era difícil tener acceso a los monumentos antiguos, dada la "misteriosa prudencia con que los ocultan quienes los poseen, tal vez sin beneficio para ellos mismos".114 Las ideas contenidas en esta breve afirmación —que los indios son los únicos herederos legítimos del pasado precolombino y de sus restos arqueológicos, que por miedo o egoísmo se niegan a compartir su patrimonio con las élites no indígenas, y que carecen de la capacidad de hacer productivos sus conocimientos y sus propiedades— se repetirán y recrearán obsesivamente durante gran parte del siglo XIX. Esas ideas conforman el estereotipo del indio inescrutable. Lo mismo que con la imagen de la melancolía un simple rasgo de carácter evoca inmediatamente un complejo, pero altamente codificado conjunto de asociaciones que estructuran y explican la desigualdad.

El indio inescrutable se convierte así en un obstáculo para el conocimiento de las élites. Si la imagen de los Andes infranqueables se había convertido ya en el equivalente simbólico de una barrera para el progreso, el carácter de sus habitantes se convertía ahora en un impedimento más para la constitución del Perú moderno.115 La propia fisonomía del indio sería descrita como inexpresiva, como una superficie sólidamente opaca que no podía ser leída, que era completamente impenetrable a la mirada del no indio. Esta inescrutabilidad justificaba y definía metafóricamente la marginación de la población indígena del conjunto de la sociedad. Se puede establecer un paralelismo con los discursos liberales del siglo XIX que

enfatizaban la incorporación de la población indígena a la ciudadanía al mismo tiempo que la aislaban y segregaban cada vez más. El estereotipo del silencio de los indios, una forma de exclusión autoimpuesta, creaba un espacio que se resistía a la descripción científica y, en última instancia, a la cartografía del territorio nacional. Estos argumentos coincidían con el discurso político, que podía transferir a la población indígena la culpa de su propia marginación de la nación: eran los indios, y no el Estado, los responsables de esa separación.

No debe sorprender que entre las leyendas más conocidas y difundidas del XIX, historias de los tesoros de los incas guardados en secreto por los sufridos indios para el momento de su liberación, hayan servido para perpetuar el estereotipo del indio inescrutable. El tema figuraba ya en el trasfondo de La quena de Gorriti y surgiría luego como tema central de su relato El tesoro de los Incas. (Leyenda histórica), publicado por primera vez en Lima en 1863.116 Lo mismo que tantas narrativas modernas centradas en la población indígena, el texto evoca y revive viejos discursos coloniales.117 Markham registró dos versiones a principios de la década de 1850, y uno de sus informantes, Modesto Basadre, publicó posteriormente su propio relato. Palma y Matto de Turner también incluyeron historias similares en sus tradiciones, y la leyenda seguiría siendo reiterada hasta bien entrado el siglo XX.118

La sola mención del oro evoca inevitablemente el momento originario de la conquista. El resurgimiento de la leyenda negra durante el siglo XIX había colocado la codicia, y no la religión, como la principal motivación de los conquistadores. En los relatos en torno a este tema, los tesoros ocultos suelen formar parte del rescate ofrecido a los españoles por Atahualpa, que los indios esconden al enterarse de la muerte del Inca. Juran entonces ocultar el oro y utilizarlo solo para el proyecto colectivo de liberación. Esto explica que las historias de tesoros escondidos se centren a menudo en el momento de la independencia. Una versión popular describe cómo el curaca Mateo Pumacahua financió la rebelión de Cuzco de 1814 con tesoros incas.119 De esta manera, el elemento mismo con que se fundó el sistema colonial sería también su perdición.

La probidad de los indios que, en lugar de dilapidar el tesoro, eligen vivir en la pobreza y sacrificar su bienestar personal en favor de una causa colectiva,

contrasta con la codicia que motiva a los conquistadores y a sus descendientes. Siempre que un indio traiciona el secreto, ya sea por tortura o seducción, inmediatamente sobrevienen la muerte y la depredación. Los relatos recogidos por Johann Jakob von Tschudi cuentan cómo los indios ocultaron su conocimiento de la ubicación de ricas minas para evitar que los explotaran como trabajadores. Los ejemplos que cita muestran "la reticencia de los indios a revelar el secreto de sus tesoros ocultos, y su indiferencia por obtener riquezas para sí mismos".120

En los relatos de Gorriti, el tesoro de los incas no solo está conformado por lingotes de oro, sino también por objetos e ídolos forjados con piedras y metales preciosos. El incipiente reconocimiento del valor arqueológico y estético de la cultura material precolombina, y el mercado que surgió para capitalizar ese valor, sin duda marcaron estas narrativas fantásticas de amor e intriga. Por esta época, además, la abierta explotación de los yacimientos precolombinos como una variante de la minería era una práctica generalizada y legitimada. Empresas formadas por científicos y comerciantes, creadas con nombres como Huacas del Inca, emprendieron formal y públicamente el negocio de la búsqueda de tesoros. En un contexto en el que la línea divisoria entre el saqueo y la arqueología era casi inexistente, la explotación de tesoros antiguos resonaba con ideas de legitimidad cultural, conquista política y desposesión económica.121

Ese reconocimiento implícito de la explotación y el abuso lleva a imaginar la posibilidad de venganza: en La quena, Hernán de Camporeal recibe el encargo de su madre de liberar a su pueblo, sin emplear "el odio que pida la sangre de sus amos, sino la ilustración que los haga sus iguales".122 El relato establece así una apología del silencio y una confesión de culpa, al tiempo que revela un temor a la rebelión y una muda creencia en su justificación. Gorriti evoca sutilmente (pero en ocasiones también de forma explícita) estos sentimientos contradictorios de culpa y remordimiento. La superioridad moral se encuentra siempre del lado de la población indígena. El propio Laso, al defender el carácter del indio de las acusaciones de desconfianza y avaricia, escribió:

Si en general el Indio se muestra cauteloso, avaro e ingrato, no es porque estas malas cualidades sean orgánicas en la raza indígena. Los Caucaseanos en las circunstancias de nuestros indios, también tendrían para todo su reserva y su “manan cancho” [...] ¿Cómo puede tener expansión ni alegría el Indio, cuando vive brutalmente tiranizado por las autoridades y sus patrones? ¿Cómo puede manifestar sus pocos recursos, cuando sabe que el oficial transeunte le ha de quitar sus víveres a planazos, o ha de pagarlos con la cuarta parte de su valor? El Indio, pues, tiene mucha razón de ser desconfiado, como la tendría un Inglés si se le tratase del mismo modo. Si los jefes de la casa de Gibbs se les pidiese algún efecto sin garantía de pago, aunque la demanda no se hiciese a planazos, es mas que probable que esos Señores contestarían también “manan cancho” sin pasar por esto, por desconfiados ni avaros.123

Citando el caso del pueblo costero de Chorrillos, Laso argumenta que si el indio es bien tratado resulta ser sociable y abierto al intercambio. Al igual que otros escritores liberales, Laso busca la explicación del carácter desconfiado del indio, no en argumentos biológicos y deterministas, sino en causas sociales y políticas, aunque en última instancia igual termina por afirmar el estereotipo.

El discurso de la aproximación presupone al indio inescrutable. La imagen de tesoros ocultos evoca simultáneamente la distancia que separa a las élites de los indios y el deseo de comunicación. Paradójicamente, la narración, el medio a través del cual, en un plano ideal, debe resolverse esta separación, es también la que establece esa distancia. Guardados en lugares secretos, cuevas naturales o ciudades subterráneas, los tesoros se convierten en metáforas de lo oscuro y lo oculto, de conocimientos inaccesibles y de exclusión. Envuelto en cierto misterio romántico, el indio se convierte en un objeto privilegiado de deseo en las proyecciones de las élites progresistas. En El tesoro de los incas, Gorriti se pregunta:

¿Qué pensamiento arde bajo la paciente resignación con que sobrellevan su infortunio? Ese vestido de gala conservado siempre al lado de su eterno luto,

¿qué esperanza revela? y ¿cuál es ese secreto transmitido de generación en generación y guardado tan religiosamente entre los harapos de su miseria? / Aprended su hermosa lengua y escuchad las pláticas de sus largas veladas en torno al hogar de las cabañas, y creeréis oír las simbólicas endechas de los desterrados de Sión, bajo los sauces de Babilonia.124

Gorriti crea la escena de la aproximación, un espacio de encuentro en donde la diferencia se disuelve y simultáneamente se afirma.

En su acercamiento a las tradiciones orales indígenas, autores como Gorriti no fijan su atención en los contenidos: no muestran interés por conocimientos indígenas específicos, ni por las costumbres o el folclore, sino que parecen estar obsesionados por la idea misma del contacto. El indio que habla se convierte así en una figura privilegiada en el imaginario criollo. Los textos escritos por intelectuales urbanos suelen presentarse como ecos de las palabras de los incas o de sus legítimos herederos, los indios del presente.

El recurso a la tradición oral —así sea más como idea que como realidad— en la legitimación cultural y política de las élites se remonta al periodo de la independencia. En 1824, Unanue —quien ya había escrito sobre el carácter obstinado, desconfiado y misterioso del indio— ofreció una temprana demostración de la utilidad de esta estrategia retórica.125 Mientras recorre las ruinas de Santa, el autor es asediado por preguntas sobre el origen y la historia de quienes crearon esos antiguos monumentos, lo cual le obliga a reflexionar sobre los problemas que conlleva la reconstrucción de la historia precolombina:

Los muertos no parlan. En los pueblos de data reciente puede la tradición oral llenar los huecos de la historia. De la conquista del Perú al tiempo presente, bastan pocas generaciones para formarla. En estos rústicos lugares los hombres son vividores, y de padres a hijos se cuentan las cosas pasadas.126

En medio de estas reflexiones, aparece en su camino un indio anciano, con quien entabla un diálogo. Las palabras que Unanue le atribuye a su informante no son más que paráfrasis de Garcilaso sobre el gobierno magnánimo y las conquistas pacíficas del Inca Yupanqui, pero sirven para enmarcar su celebración de los ejércitos patriotas y validan sus opiniones sobre el curso de hechos contemporáneos.127

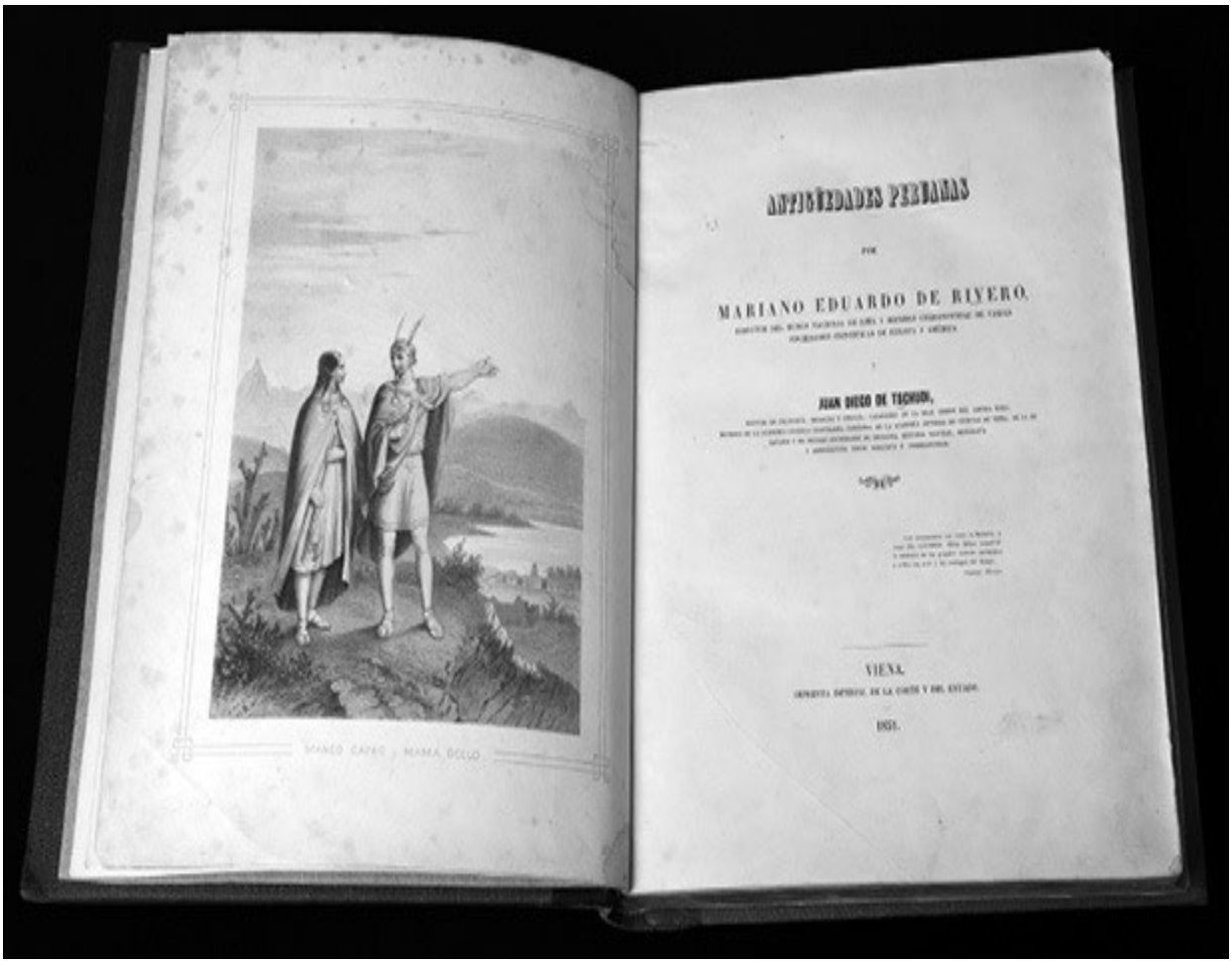


Figura 45. Manco Capac y Mama Ocllo. Litografía en Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi (Johann Jacob von Tschudi), Antigüedades peruanas (Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, 1851), frontispicio. Colección privada, Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

Figura 46. Leopold Müller, litógrafo, en Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi (Johann Jacob von Tschudi), Antigüedades peruanas (Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, 1851), frontispicio del álbum. Biblioteca del Museo de Arte de Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

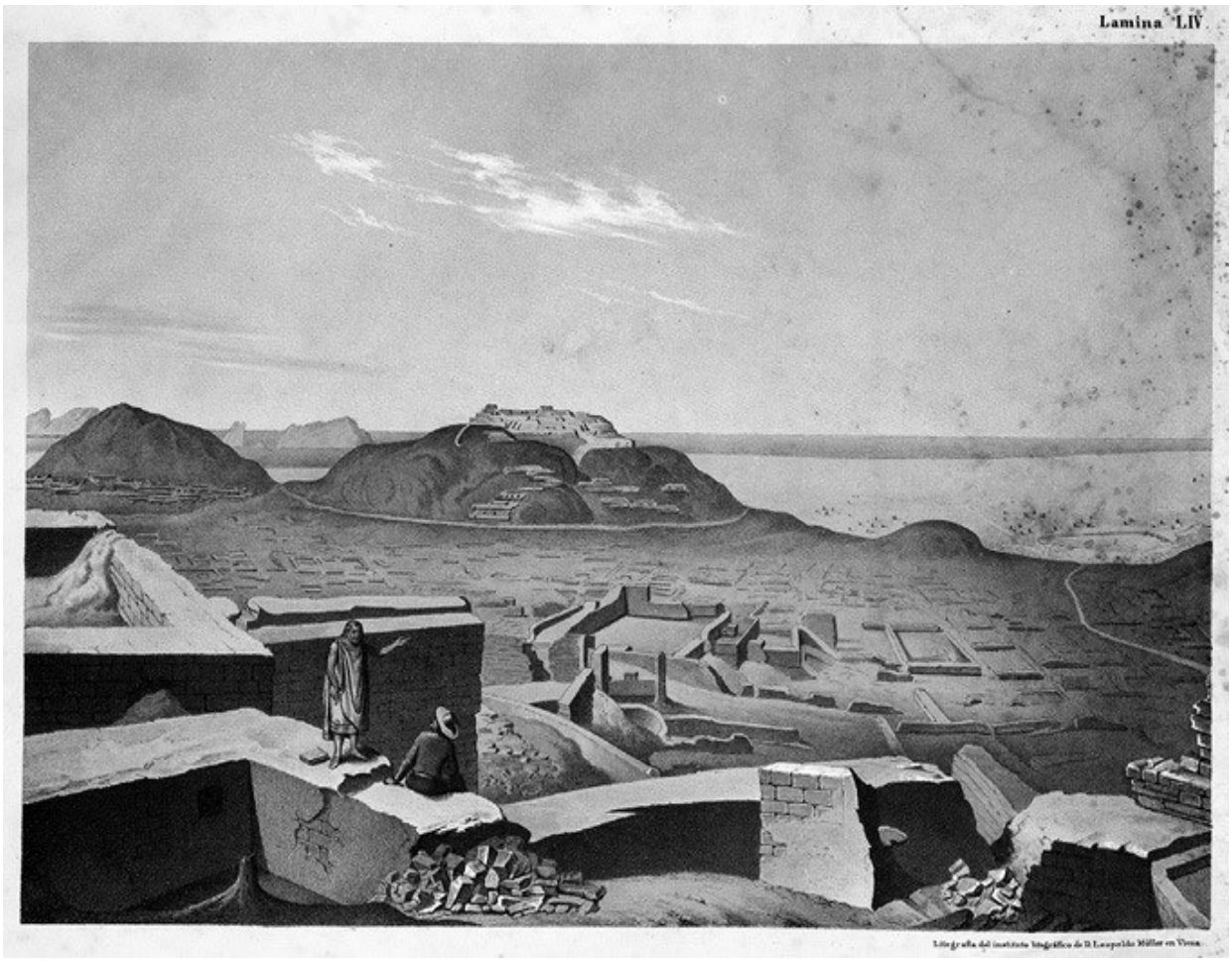


Figura 47. Leopold Müller, litógrafo, Vista de las ruinas del templo de Pachacamac. En Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi (Johann Jacob von Tschudi), Antigüedades peruanas (Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, 1851), álbum, lámina 54. Biblioteca del Museo de Arte de Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

Una estrategia similar se despliega de forma muy evidente en el frontispicio de la edición de 1851 de las Antigüedades peruanas de Rivero y Tschudi. En la imagen, un Inca genérico extiende su brazo, aparentemente señalando un paisaje en la distancia. Aunque las figuras no están identificadas, la litografía se basa en otra publicada previamente por Rivero en el efímero periódico El Ateneo Americano de 1847 con el título “El Inca Manco Capac y la Coya Mama Ocllo Huaco, su esposa, fundadores del Imperio Inca”.128 El

encuadre de la composición limita nuestra visión del paisaje, dejando apenas entrever una ciudad en el fondo, pero insinuando una enorme extensión territorial. Situado en el contexto del libro mismo, el brazo extendido del Inca cumple otra función: al apuntar también en dirección de la portada, sirve para representar la obra de Rivero como una extensión de las palabras del Inca.

Una estrategia similar de legitimación se repite en la portada del álbum que acompaña el libro. En ella, una extraña reconstrucción de la Puerta del Sol en Tiahuanaco sirve de marco a una secuencia de retratos de los incas. Al pie del portal, un indio señala en dirección de la cartela en la que figuran los nombres de los autores y el título de la obra. El tema se repite en una de las últimas ilustraciones del álbum, en la que un personaje levanta su brazo en dirección de una vista de las ruinas de Pachacámac, mientras se dirige a un viajero o arqueólogo que se sienta a sus pies y parece escuchar atentamente sus palabras. Buntinx ha observado con perspicacia la grieta que literalmente separa a estas dos figuras, un detalle que subraya la brecha que se debe salvar.129 El criollo que tiene el privilegio de comunicarse con el indio es autorizado así para hablar en su nombre. De esta forma, el indio contemporáneo, heredero de los incas, se convierte en el intermediario entre la república criolla y el legado precolombino; las élites actúan como ventrílocuos, con derecho a hablar no solo en nombre de las poblaciones indígenas, sino también de su historia.130 Esta autoridad se reafirmaría a medida que las disciplinas modernas de la arqueología, la filología y la antropología se fueron consolidando a lo largo de las décadas siguientes en espacios de conocimiento alejados de aquellas personas y pueblos cuyas historias estaban siendo narradas.131

La escena de la aproximación: las Pascanas

Las Pascanas de Laso entretejen los diferentes hilos que conforman los discursos criollos de aproximación al indio y la emergente idealización de la cultura indígena. Se trata de una secuencia formada por cuadros aparentemente sencillos, casi evidentes en su claridad compositiva. Sin embargo, estas simples representaciones de indios descansando en la sierra dan la paradójica impresión de que requieren ser descifradas. Confrontados con ellas nos queda la sensación de que encierran un mensaje más allá de lo evidente. Sugiero que se trata de obras performativas, que lo que vemos es una densa síntesis de un complejo proceso pictórico estructurado a través de la idea de la aproximación criolla al mundo andino.

La explícita referencia del Haravicu a la narración evoca no solo los motivos de la literatura peruana, sino también el interés europeo contemporáneo por las tradiciones orales y la iconografía pictórica que inspiró. Las imágenes europeas sobre la narración de cuentos e historias, a menudo ambientadas en paisajes rurales, se basan en la añoranza por formas de vida rurales en el contexto de la rápida industrialización del campo. El Haravicu evoca el tipo de escucha atenta, incluso piadosa, presente en las escenas francesas contemporáneas de la vida rural. Revela una nostalgia similar por la autenticidad de las culturas tradicionales que se inspira en el auge de los temas campesinos que irrumpieron en la escena europea en la década de 1850.132 No es casualidad que el Habitante de las cordilleras del Perú haya sido comparado con los campesinos de Léopold Robert,133 o que haya aparecido en la misma página de L'Illustration donde figura la reproducción de un anecdótico Halte de bohémiens (Descanso de gitanos) del artista alemán Ludwig Knaus, alumno de Couture, quien también expuso obras en la Exposición Universal de París de 1855, un acontecimiento que dio nueva legitimidad a los asuntos campesinos.134 En la misma exposición, Rudolph W. A. Lehmann, otro estudiante alemán en París, presentó una escena de la Graziella (1852) de Alphonse de Lamartine, en la que se ve a un grupo de campesinos italianos que escuchan atentamente los cuentos que el protagonista les lee, un cuadro que evoca mejor la claridad compositiva de

las Pascanas de Laso.135 La equivalencia que se establece entre distintas culturas tradicionales era ineludible en un momento en que la pintura europea emprendía el proyecto más amplio de formular su modernidad a través de la figuración de sus otros. Los campesinos italianos, gitanos y peruanos desempeñan un papel similar en un discurso burgués internacional construido en torno a una secuencia de oposiciones entre oralidad y alfabetización, provincianismo y cosmopolitismo, lo local y lo universal, que históricamente determinó la idea misma de modernidad.136 Pero la relación del pintor con sus otros no presupone ni la relativa proximidad cultural de los artistas franceses o alemanes con el campesinado ni la enorme distancia geográfica y cultural que separa a los artistas europeos de sus temas orientalistas.

Figura 48. Horace Vernet, El parlamentario y los medjeles (Jefes árabes en consejo; Jefe árabe narrando una historia), Salón de 1834. Óleo sobre tela, 52 x 98 cm. Museo Condé, Chantilly, PE438, © RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly)/René-Gabriel Ojéda.

Laso sin duda se inspira en esas representaciones, pero transforma y replantea radicalmente los antecedentes pictóricos europeos. Esta diferencia se ve claramente si comparamos su obra con una importante pintura europea de tema similar, El parlamentario y los medjeles (también conocida como Jefe árabe narrando una historia) de Horace Vernet, expuesta por primera vez en el Salón de París de 1834. El espectador, que parece observar el paisaje desde una posición dominante y privilegiada, tiene un acceso inmediato a la escena representada. Las figuras del primer plano no están sentadas en un círculo cerrado, sino que dejan un espacio abierto que sirve de punto de entrada a la escena. El espectador mira a través de ese espacio vacío al centro mismo de la composición, hacia la figura de un hombre árabe que, a su vez, mira hacia atrás. Resulta difícil centrarse en el grupo principal. La composición, enmarcada por dos diagonales que parecen unirse en la distancia, sirve como una especie de embudo, forzando la mirada del espectador a centrarse en el vasto paisaje del fondo y en los acontecimientos que allí tienen lugar. Ninguna de las figuras mira al espectador; inmersas en sus actividades, son ajenas al hecho de que están siendo observadas. Vernet despliega la ilusión de transparencia y las estrategias pintorescas que, como describió Linda Nochlin, permiten que la “mirada controladora” de Occidente se fije sobre un Oriente exotizado y distante.137

El Haravicu de Laso, en cambio, se resiste a la transparencia. Al favorecer la definición amplia de masas y al reducir todo elemento superfluo, rechaza el ilusionismo que en la obra de Vernet produce la descripción minuciosa de los trajes y los detalles etnográficos. Laso construye un cuadro que pone en escena y a la vez complica el lugar del espectador. Las figuras al centro ocupan casi toda la superficie del cuadro, bloqueando la visión del paisaje. El personaje de pie en el primer plano le da la espalda al espectador y desvía su mirada. En tanto eje de un triángulo formado por la inclinación de las espaldas del narrador a la izquierda y la figura al otro extremo, este personaje sirve también para anclar y unificar la composición. Pero los lados

imaginarios de ese triángulo no funcionan como ortogonales, sino que corren paralelos a la superficie del cuadro, negando cualquier indicio de profundidad. El espectador se ve así constantemente obligado a centrarse en el primer plano y no en el paisaje del fondo.

El narrador del Haravicu de Laso, representado en estricto perfil, no se dirige al espectador. Su público está formado por el grupo de indios que lo acompañan con la cabeza ligeramente inclinada hacia abajo, como si estuvieran concentrados en oír sus palabras. El narrador les habla, y lo hace en un espacio —el paisaje andino— que ya había sido definido como lejano e inaccesible. Al negar desde el principio un acceso fácil a la escena, el cuadro se resiste a la mirada del espectador y se niega a legitimar una visualidad dominante. La composición, sin embargo, no bloquea por completo la mirada del espectador. La figura de pie está ligeramente descentrada hacia la izquierda, de modo que el círculo formado por el grupo de indios no se cierra completamente, lo cual deja un espacio abierto que permite un acceso a la escena. Es precisamente en este punto hacia la derecha del cuadro donde la mirada del espectador se encuentra con la de una mujer indígena, la única figura que no está totalmente ensimismada. Esta mujer cumple una función crucial dentro del cuadro. Al reconocer al espectador, da inicio al intercambio que activa y estructura la composición: es su mirada la que convierte al espectador en participante.

Esa mirada hacia afuera del cuadro es lo que salva la distancia entre el espectador y la escena representada. El espacio abierto es lo que podríamos llamar un “vacío constitutivo”, noción que Wolfgang Kemp introdujo útilmente a la historia del arte a partir de la estética de la recepción para señalar el carácter constructivo de las “discontinuidades cuidadosamente calculadas” y la inconclusión intencional de las obras que deben ser necesariamente “realizadas en y a través del espectador”.138 El espectador de la pintura de Laso no solo observa la escena, sino que es, a su vez, observado de una manera que invierte la carga de la mirada. El espectador no es aquí claramente ese sujeto privilegiado y omnisciente que la pintura orientalista presupone, sino una figura dependiente de la mirada de la mujer del cuadro, quien ofrece la única posibilidad significativa de penetrar en la misteriosa composición. Pero su mirada lateral resulta ambigua, casi interrogante; funciona más como un reconocimiento del espectador que como una invitación a la escena. Lejos de controlar la situación, el lugar del

espectador está determinado por esa mirada que lo confronta y por la organización del cuadro, que descentra aún más su posición, situándolo en un lugar marginal dentro de la escena representada. Laso no se esfuerza en facilitar este intercambio imaginario. El tenso diálogo que el cuadro establece con su audiencia constituye la esencia misma de la composición. Es también fundamental para entender las intenciones y complejidades del conjunto de cuadros que componen las Pascanas.

La naturaleza dialógica del Haravicu es problemática de partida, desde el hecho evidente de que la representación pictórica de una narración oral no puede ser sino muda. El espectador que confronta el cuadro, incitado por la historia narrada, queda inevitablemente excluido por las propias limitaciones de la representación pictórica. Ese silencio evoca y replica de alguna manera otras limitaciones a las que se enfrentan las élites en este encuentro imaginario, siempre determinadas desde ya por la naturaleza de la relación fracturada de la sociedad peruana con la población indígena y, significativamente, por la barrera del idioma. La conciencia de esta división aflora en varios textos del periodo. Según José Dionisio Anchorena, autor de una gramática quechua patrocinada por el Estado y publicada en 1874, la nación no podría alcanzar ni el poder ni el progreso “mientras subsista entre sus hijos roto el principal vínculo de unión y confraternidad que constituye la unidad del lenguaje”.139 El cuadro de Laso pone toda la carga de las limitaciones que impone el idioma sobre los espectadores no indígenas, que se ven enfrentados a una conversación en la cual no pueden participar.140

Pese a estar apartadas de las poblaciones indígenas por lengua, cultura y raza, las élites deben al mismo tiempo dirigirse a esos grupos en su condición de compatriotas y conciudadanos. Las pinturas de Laso evocan las angustias raciales y los sentimientos colectivos de culpa, ilegitimidad política e inadecuación cultural que acosaron a las élites en su confrontación con la población indígena. Propongo que las Pascanas no solo se nutren de esa problemática, sino que, en general, la compleja naturaleza de esta relación constituye la esencia misma de su propósito. Las pinturas crean literalmente la escena de la aproximación, el lugar para forjar un encuentro distinto entre el espectador no indígena y un imaginario mundo andino.

El deseo de aproximación estructura el proceso a través del cual la propia serie de las Pascanas fue concebida. Una de las claves para entender la

progresión y el desarrollo de esos cuadros es una secuencia de fotografías excepcionales que Laso utilizó para componer el Haravicu.141 Desgraciadamente, sabemos poco de estas imágenes, tomadas en algún momento después de su regreso al Perú tras su segundo viaje a Europa. Es improbable que hayan sido producidas antes de 1857, cuando la técnica de colodión húmedo utilizada en su realización se generalizó en el Perú. No disponemos de información sobre la identidad del fotógrafo ni el lugar donde se hicieron las tomas. Evidentemente, el propio Laso se ocupó de hacer posar a los modelos y seleccionar los trajes, pero teniendo en cuenta los conocimientos necesarios para la producción de negativos al colodión húmedo, resulta poco factible que él mismo haya tomado las fotografías. Los modelos posaron en un escenario improvisado, formado por la precaria colocación de tablas de madera sobre lo que parecen ser piezas de mobiliario de metal forjado. Cuelga detrás una simple tela blanca que sirve de telón de fondo. El escenario parece ser un lugar urbano, y el intenso contraste de las sombras sugiere que probablemente no fueron realizadas en Lima, sino tal vez en Arequipa o sus alrededores durante la prolongada estancia de Laso en esa ciudad hacia 1857. El entorno urbano explicaría el uso selectivo de modelos no indígenas, aunque la propia ambigüedad de las denominaciones raciales, que exploro más adelante, complica necesariamente la identificación étnica de muchas de las figuras que posan para el pintor.

Estas fotografías funcionan como una especie de tableau vivant fraccionado, posado y actuado para ser proyectado posteriormente en el escenario pictórico. El método de Laso explica quizá que la quietud de sus composiciones pueda evocar más bien la pausa inmóvil del cuadro vivo que el movimiento detenido del instante fotográfico. La correspondencia entre los estudios y las figuras del cuadro final revela que Laso ya había decidido la disposición general de la composición antes de tomar las fotografías. Esas imágenes parecen ocupar el lugar de los habituales dibujos preliminares y posiblemente precedieron al boceto al óleo que se conserva en la colección del Museo de Arte de Lima, en el que Laso reagrupó las figuras para dar forma a una composición unificada. Salvo algunos cambios, como la importante sustitución de los bueyes del fondo por llamas, y el uso de una paleta más clara, la versión final del cuadro sigue de cerca el boceto. La relación directa entre las fotografías preparatorias y la obra final señala la importancia tanto de la existencia de la fotografía de Laso en traje indígena como de su omisión crucial en el boceto y en el cuadro. Al excluirse a sí

mismo, Laso permitió la apertura del lado derecho de la composición, donde se sitúa claramente el espectador. El pintor asume el papel de su público para mediar tanto la posición del espectador como su acceso a la escena. El Haravicu es así el producto final de un proceso más amplio a través del cual Laso elaboró el problema de establecer formas de contacto entre el espectador y la escena representada en la pintura.

Figura 49. Fotógrafo anónimo, Estudio fotográfico para Haravicu, ca. 1857-1865. Impresión en papel albuminado sobre cartón, 23,3 x 27,7 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V 2.11-0056. Fotografía: Daniel Giannoni.

Figura 50. Fotógrafo anónimo, Estudio fotográfico para Haravicu, ca. 1857-1865. Impresión en papel albuminado sobre cartón, 21 x 23,8 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V 2.11-0055. Fotografía: Daniel Giannoni.

Figura 51. Fotógrafo anónimo, Estudio fotográfico para Haravicu, ca. 1857-1865. Impresión en papel albuminado sobre cartón, 18,5 x 24,5 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V 2.11-0054. Fotografía: Daniel Giannoni.

Figura 52. Fotógrafo anónimo, Estudio fotográfico para Haravicu, ca. 1857-1865. Impresión en papel albuminado sobre cartón, 26 x 22,5 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V 2.11-0053. Fotografía: Daniel Giannoni.

Figura 53. Fotógrafo anónimo, Estudio fotográfico para Haravicu, ca. 1857-1865. Impresión en papel albuminado sobre cartón, 26 x 22,5 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

Aunque ninguna de las Pascanas puede ser fechada con precisión, existen evidencias que pueden ayudar a establecer una cronología relativa. Juan Manuel Ugarte Eléspuru describió el inconcluso Campamento de indios de la colección del Banco Central de Reserva como un gran boceto,142 caracterización que no puede tomarse al pie de la letra pero que permite sugerir que la pintura sirvió de punto de partida para los demás cuadros de la serie. Los estudios al óleo realizados para la preparación de esta obra permiten situar la concepción del cuadro poco después del primer regreso de

Laso de Europa, sin duda inspirado por la creciente ola de pinturas de temas campesinos que había visto en París. La calidad tentativa de la composición, en la que muchas de las figuras están ampliamente pinceladas con finas capas de pintura, y en la que extensas áreas permanecen indefinidas, sugiere que nunca fue terminada.

La Pascana en la cordillera debió haber sido creada a fines de la década de 1850, después del Campamento indígena y antes del Haravicu.143 Cuando fue expuesta en 1861 (aparentemente el único cuadro de la serie expuesto mientras Laso aún vivía), un crítico que reseñó la exposición mencionó que la obra había estado en el estudio del pintor durante mucho tiempo, lo que confirmaría una fecha en la década de 1850.144 Todo indica que el Haravicu es la última obra de la serie. Tradicionalmente fechado en 1868, no hay, sin embargo, pruebas que confirmen esta datación. El aspecto de Laso en la fotografía, en la que luce mayor que en los retratos de la década anterior, permitiría confirmar una fecha en la década de 1860.145 Una datación más tardía podría explicar también la imprecisión del paisaje del fondo, si imaginamos que tal vez la muerte de Laso a mediados de 1869 pudo interrumpir la realización del cuadro.

Figura 54. Francisco Laso, Estudio para Haravicu, ca. 1860-1869. Óleo sobre tela, 27,1 x 34,9 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V 2.0-217. Fotografía: Daniel Giannoni.

El Campamento indígena, que sería el primer tratamiento del tema por parte de Laso, es el único cuadro de la serie del cual se conservan numerosos dibujos preparatorios. La figura central, una mujer hilando, se basa en un dibujo y un pequeño óleo que Laso realizó durante su viaje al sur del Perú en 1849; salvo por la adición de un sombrero de ala ancha o montera, la figura es prácticamente la misma que la del cuadro. La imagen de un hombre llevando una carga cuesta arriba, a la derecha, también se basa en un boceto sin fecha que se conserva en el Museo de Arte de Lima. Otros bocetos muestran a Laso explorando composiciones alternativas, algunas de las

cuales presentan la figura de un hombre tocando una quena.146 Cierra el proceso un estudio dispuesto en un formato horizontal alargado, que muestra una versión más acabada de todos los grupos principales que están presentes en el cuadro final.147 Las poses relajadas y el sentido de comunidad de la muda conversación representada en el lienzo sugieren que Laso concibió primero la escena como una escena pastoral andina, idealizada y cerrada.

La solemnidad y la disposición artificiosa de las figuras en la versión final de la composición apuntan a una concepción distinta. Hay una clara evocación, tanto en el tema como en el estilo, de Cosechadores en descanso (Ruth y Boaz), de Jean-François Millet (Museo de Bellas Artes de Boston), expuesto en el Salón de 1853 y que Laso pudo haber visto durante su segunda estancia en París. Ambos lienzos, realizados en tonos dorados, muestran una composición similar de figuras agrupadas en torno a la preparación de una merienda. El título bíblico que Millet originalmente dio a su cuadro (Rut y Booz) indica una clara intención de elevar los temas campesinos mediante referencias a la pintura histórica.148

La composición final de Laso se aparta, sin embargo, de las representaciones europeas más comunes de temas campesinos. El Campamento indígena incluye una figura que transforma el sentido de la composición y que sugiere que el asunto de la aproximación ya estaba en el centro del programa pictórico de Laso. Sentado entre el grupo principal, en el primer plano y al centro mismo del lienzo, se distingue a un hombre de espaldas al espectador, vestido con un poncho sencillo. Su pelo corto contrasta con el del resto de las figuras, ya que no parece corresponder a la imagen de los sujetos indígenas del cuadro, fácilmente identificables por sus monteras o por la disposición de su cabello en gruesos mechones o trenzas negras. Si bien el hecho de que esta figura nos dé la espalda hace imposible cualquier identificación definitiva, tanto el corte como la forma general y el giro de la cabeza recuerdan al autorretrato de Laso de 1851 (véase la fig. 30). La ambigüedad de la identidad del personaje se ve reforzada por el hecho de que Laso colocara a su lado, en el suelo, una montera y un bastón. Si llevara puesta la montera, sería indistinguible de las demás figuras representadas en el cuadro. Aunque no puede identificarse con certeza, la sugerencia de que podría tratarse de un personaje no indio evoca inmediatamente el asunto de la aproximación. Las veladas referencias personales en el cuadro muestran a Laso luchando por encontrar formas de enmarcar un encuentro, aunque

todavía no haya ningún intento evidente de involucrar al espectador en esa búsqueda.

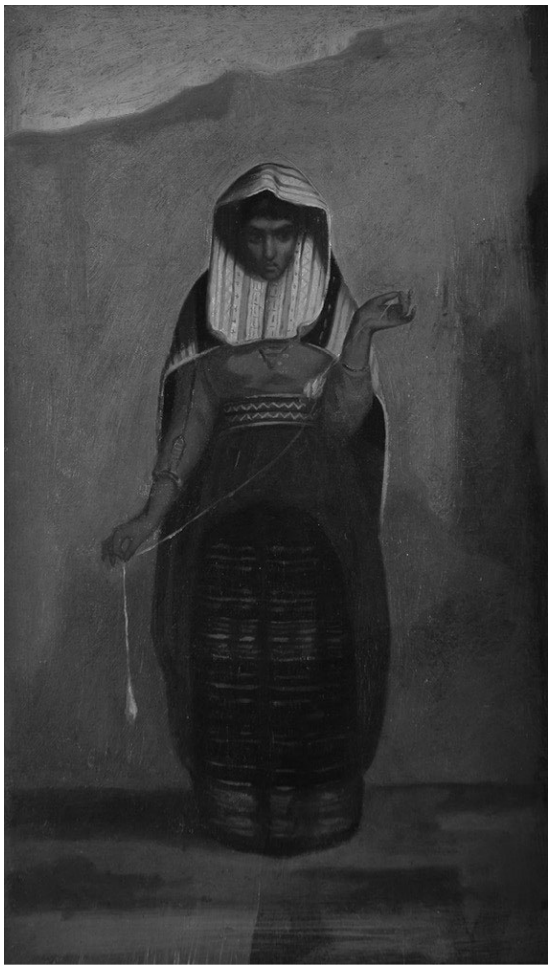


Figura 55. Francisco Laso, Hilandera, 1849. Óleo sobre tela, 40,5 x 23,5 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Manuel Cisneros Sánchez y Teresa Blondet de Cisneros, 1986.1.10. Fotografía: Daniel Giannoni.

Figura 56. Francisco Laso, Cargador, estudio para Campamento indígena, ca. 1850-1857. Lápiz y carbón sobre papel, 27 x 21,6 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, V 2.0-1007. Fotografía: Daniel Giannoni.

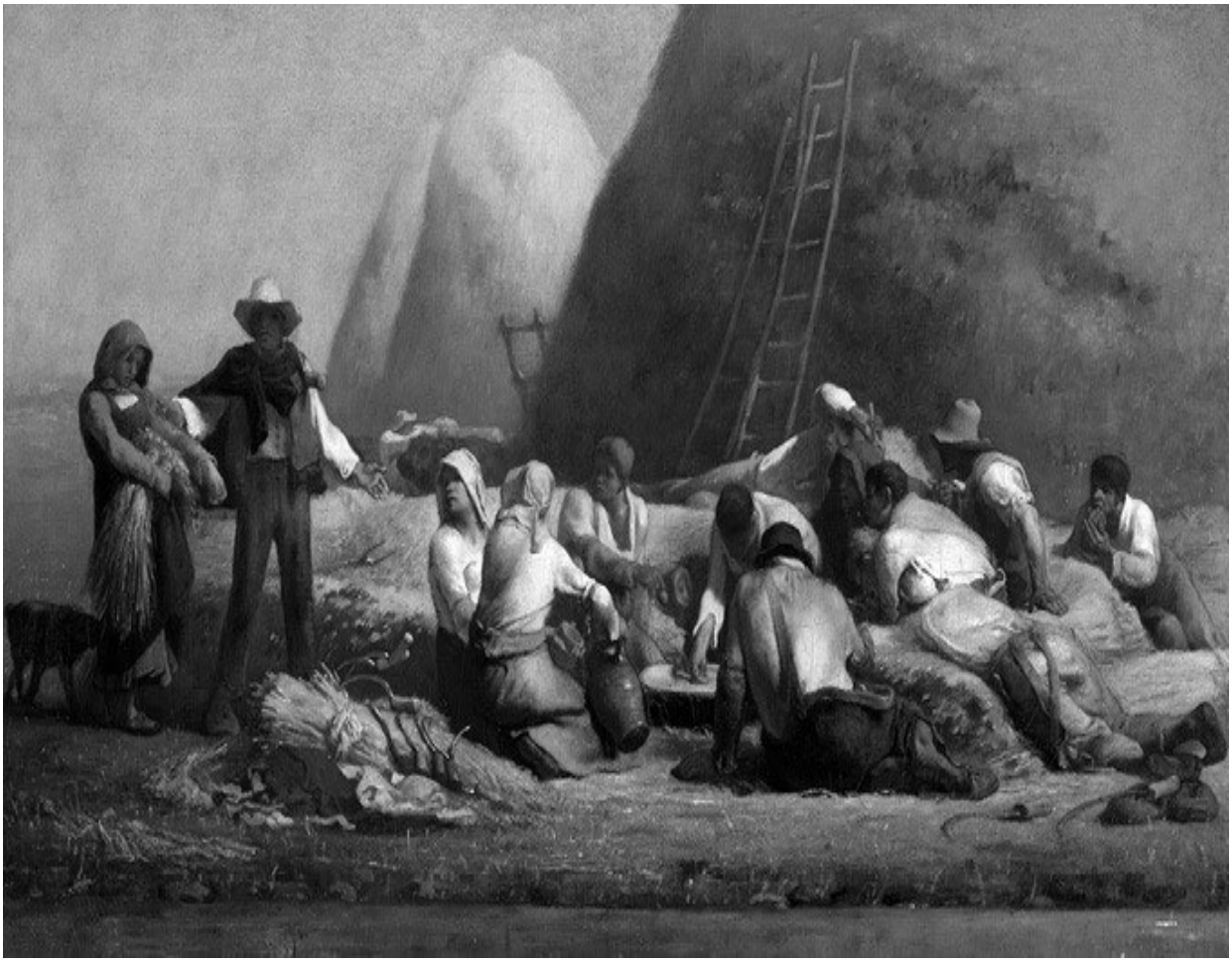


Figura 57. Jean-François Millet, Cosechadores en descanso (Ruth y Boaz), 1850-1853. Óleo sobre tela, 67,3 x 119,7 cm. Legado de Martin Brimmer, 06.2421, Museo de Bellas Artes, Boston.

La Pascana en la cordillera, claramente el siguiente cuadro de la serie, se deriva directamente de un grupo de tres figuras al fondo del Campamento indígena, que habían sido representadas con anterioridad como una agrupación subsidiaria en uno de los bocetos del cuadro y que más tarde se desarrollarían en un dibujo independiente.149 Estas tres figuras se convierten en el centro de la Pascana de la cordillera, en donde asumen una dimensión de tamaño natural y adquieren una nueva monumentalidad. Llenando todo el marco del cuadro, se proyectan hacia el primer plano, confinadas a un espacio pictórico dramáticamente comprimido. El

espectador se ve enfrentado al gran volumen de esas figuras de tamaño natural, unidas para formar una barrera casi monolítica que obstruye el acceso al paisaje. La composición traduce y al mismo tiempo cuestiona la visión de los Andes como un obstáculo para la expansión capitalista y para el progreso material de la nación. El punto de vista del espectador se ubica a lo bajo, una perspectiva inusual e inesperada en las imágenes del siglo XIX, que niega una mirada maestra o cualquier control respecto de la escena. El efecto sobre el espectador es una abrumadora sensación de descentramiento e impotencia.

Pero la composición abre asimismo un espacio que apunta a la intención dialógica de fondo y a las estrategias visuales que Laso desplegaría en el Haravicu. También aquí el espectador se sitúa en un eje ligeramente descentrado: la entrada al cuadro está mediada por la mirada hacia fuera de la obra que lanza la figura encorvada hacia el extremo derecho. Su rostro, en parte cubierto por el brazo doblado, en parte oculto por las sombras que proyecta el sombrero, es apenas visible, de modo que el espectador no puede distinguir con exactitud la intención de su mirada, que no obstante se proyecta como una confrontación. La vasija precolombina del prisionero que Laso ya había utilizado en el Habitantede las cordilleras del Perú para representar la opresión del indio aparece aquí en un estado aún más roto y ruinoso. El huaco figura uno de los subtextos centrales del cuadro, el de una memoria indígena marcada y definida por la conquista, una historia escindida en la que los criollos aparecen como herederos de los conquistadores.

Estas pinturas recrean un doble movimiento de aproximación y distanciamiento que ya estaba implícito en otras representaciones de la comunicación. Si bien en el Campamento indígena Laso creó una escena más distante, en la Pascana en la cordillera forzó las figuras agresivamente al primer plano de manera que casi parecen invadir el espacio del espectador, haciendo que la presencia de los personajes indígenas sea imposible de dominar o evitar. Esta confrontación se maneja más sutilmente en el Haravicu, cuadro en el que Laso creó un espacio imaginario para el espectador, interpelado más clara y abiertamente por la figura femenina de la derecha. Vistas como una secuencia, las Pascanas de Laso se presentan como intentos de exploración de nuevas formas de involucrar y hacer participar al espectador. La compleja construcción de este tratamiento explícito, que tiene

tan pocos paralelos en la pintura contemporánea, revela una profunda reflexión en torno a la práctica pictórica y a la dimensión ética de una pintura nacional.150 Cada cuadro de la serie puede entenderse, de hecho, como una solución parcial a un problema similar: convertir la superficie del cuadro en el escenario que construye y facilita el proceso de aproximación al mundo andino.

Aunque hasta aquí he asumido un espectador blanco, urbano y letrado, no he confrontado directamente la cuestión del posible público que pudieron tener estas obras. No hay duda de que fueron destinadas a los círculos intelectuales de la capital, el contexto en el cual fueron creadas, expuestas por primera vez y discutidas. Laso, sin embargo, expresó repetidamente su escepticismo con respecto a las posibilidades de un público informado para el arte en el Perú. Al rechazar las tradiciones coloniales y replantear el estatus de la pintura, la generación de Laso también socavó los fundamentos sociales en los que se había basado la práctica pictórica. La pintura se convirtió en una profesión privilegiada e incluso aristocrática, lo que hizo de ella una práctica limitada y paradójicamente marginal en la sociedad peruana. La tarea de crear un público informado era imaginada como un proyecto a largo plazo, cuyos resultados solo verían las futuras generaciones de peruanos. En su propio tiempo, sin embargo, la generación de Laso solo pudo lamentar la ausencia del público que buscaba.

Las dificultades que Laso impone a los espectadores de sus cuadros, exigiéndoles voluntad y esfuerzo para entrar en un diálogo imaginario con sus personajes indígenas, sugieren que probablemente anticipaba un espectador hipotético e ideal, un ciudadano de una sociedad futura y más ilustrada. En 1860 escribió:

[…] tal es el fondo de bondad del Indio, que aun cuando no debiera transigir con la raza opresora, siempre que encuentra algún ser superior que lo considere, él sabe mostrarse agradecido. Hay mil hechos de gratitud de parte de los Indios para con sus protectores. ¿En qué provincia no se refiere que tal hombre se enriqueció, porque un Indio compadre suyo le descubrió un tesoro? ¿no hay muchos oficiales que relatan actos de abnegación de parte de los indios soldados?151

Detrás de estas palabras se esconde el paternalismo que impregna incluso los escritos de los más radicales defensores de la población indígena. Sus referencias a la opresión y a la melancolía se revelan inevitablemente como una apelación a los sentimientos de uno de esos "seres superiores" de los que escribe. Si las Pascanas sugieren la posibilidad de comunicación, su efecto depende en última instancia de la voluntad del espectador de participar en el intercambio. Resulta difícil evaluar hasta qué punto los contemporáneos de Laso acusaron recibo de esta ambigua invitación, pues estas obras no han sido en general ampliamente discutidas, ni durante su vida ni tras su muerte. La única referencia contemporánea a las Pascanas es tan breve como reveladora. Al reseñar la exposición de 1861 en la que se mostró por primera vez la Pascana en la cordillera, un crítico anónimo se limitó a escribir que el cuadro de Laso "siempre se conservará por los aficionados como una reproducción fidelísima de una escena muda de nuestros pobres indígenas".152

Podríamos proponer, en última instancia, que el espectador ideal de las Pascanas de Laso no es otro que el propio pintor, pero no en el sentido genérico del artista como primer espectador de las obras, y menos en esa suerte de proyección o fusión corporal que Michael Fried imagina en su interpretación del vínculo de Gustave Courbet con sus propios cuadros.153 Las referencias biográficas de esta compleja serie son en gran medida invisibles para el espectador, pero al igual que otras obras de Laso, estas proyecciones personales estructuran deliberadamente la concepción de los cuadros. Los estudios fotográficos para el Haravicu lo involucran entre las figuras que formarán la composición final, quedando así implícita su participación en la conversación. Las fotografías, sin embargo, delatan también su carácter escenificado. No se trata de un grupo encontrado en el Altiplano andino, sino de figuras que han sido presentadas y posadas, algunas quizá también vestidas con trajes prestados. Laso no es el único no indígena en esta secuencia; al menos otro amigo no identificado, con la cara baja y oculta con una inusual tela a rayas de factura probablemente industrial —significativamente transformada en un tejido andino en la pintura—, también aparece en una fotografía, aunque no viste las prendas indígenas, sino que las lleva puestas sobre su propia ropa (véase la fig. 51). Resulta significativo que esta figura sea incluida en el cuadro final con el rostro

apenas visible, ensombrecido por la tela que cubre su cabeza. Su presencia en la composición desestabiliza las lecturas más evidentes del cuadro, al tiempo que lleva a término eficazmente la incorporación de la figura del no-indio a esta conversación andina.

Las imágenes públicas de Laso fueron evidentemente concebidas a través de la exploración de su propio lugar en la sociedad. Los temas que se presentan al espectador son parte de la fantasía personal del artista, y el acto de pintar, el medio para resolver los problemas de la sociedad peruana. La pintura puede leerse en al menos dos registros diferentes. Uno refleja la ambición de crear imágenes paradigmáticas y fácilmente legibles que pudieran representar a la nación; el otro revela un desafío pictórico definido por un proyecto más personal. Laso construye alegorías públicas a través de narraciones personales que transforman la práctica de la pintura en un espacio de redención. Sin embargo, los gestos del artista están simultáneamente vinculados y determinados por tradiciones previas de aproximación, por los estereotipos imperantes del indio y, sobre todo, por la forma compleja y ambigua en que las élites los redefinieron dentro de los límites imaginarios de la nación.

---

1. Joseph Conrad, “Karain: A Memory”, Blackwood’s Edinburgh Magazine , 162, n.° 985 (noviembre de 1897): 641-642. Debo esta cita (y demás inspiración) a Johannes Fabian, “Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing”, Critical Inquiry , 16, n.° 4 (verano de 1990): 771-772.

2. Nota preliminar a Ventura García Calderón (ed.), Los románticos. De Melgar a González Prada , Biblioteca de Cultura Peruana 8 (París: Desclée de Brouwer, 1938), 13.

3. La fecha de 1854 está inscrita en la copia propiedad de Juan Manuel Ugarte Eléspuru. Sin embargo, la fotografía debió de haber sido tomada

antes, ya que Laso y Corpancho solo coincidieron en París durante 1852. El libro de Corpancho Brisas del mar. Recuerdos poéticos (Lima: Tipografía del Mensajero, 1853) fue firmado a bordo de la fragata Amazonas el 7 de enero de 1853.

4. Ventura García Calderón, Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos (París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1910), ix. Para una breve genealogía de la idea de lo inauténtico en el romanticismo peruano, véase Cornejo Polar, La formación de la tradición literaria en el Perú , 43-44 n. 1.

5. La melancolía indígena tiene una larga historia en los Andes. Como la mayoría de los estereotipos, ha sido recuperada y resignificada a lo largo del tiempo. Sobre la melancolía colonial temprana, véase Germán Morong Reyes, “El indio melancólico y temeroso: representaciones de alteridad en dos textos de Indias, Perú colonial, siglos XVI - XVII ”, Diálogo Andino , 45 (diciembre de 2014): 27-38.

6. Francisco García Calderón, “Introducción”, en Manuel Moscoso Melgar (ed.), Poesías de Mariano Melgar (Lima: En los depósitos del autor, 1878), 32.

7. Mario Praz trata estos temas en The Romantic Agony , trad. del italiano Angus Davidson (Nueva York: Meridian, 1956), 25-45.

8. José Manuel Valdez y Palacios escribió: “Y en las bases de los Andes, en cuyas faldas ondea la melancolía y sobre cuyas cumbres existe lo sublime, ¿no habrían recibido las impresiones de la poesía?”. En Bosquejo sobre el estado político, moral y literario del Perú en sus tres grandes épocas , estudio

preliminar de Estuardo Núñez, trad. del portugués Carmen Sologuren (Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1971 [1844]), 44.

9. Véase el estudio pionero de Juan Carlos Estenssoro sobre la melancolía indígena a fines del siglo XVIII en “Música, discurso y poder en el régimen colonial”, 2 vols. (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1990), 2: 535.

10. El legado del indio melancólico, asociado al yaraví, marcaría la producción musical, especialmente en la primera mitad del siglo XX . Véase, por ejemplo, Tristeza andina del compositor Carlos Valderrama (1887-1950), identificada como un yaraví; y Cuando el indio llora de 1929 de Carlos A. Saco (1894-1935) (matriz Brunswick E30343).

11. Raoul D’Harcourt y Marguerite D’Harcourt, La música de los incas y sus supervivencias , trad. del francés por Mosca Azul Editores (Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru, 1990), 169.

12. “Los que eran de regocijo i alegría se decían ‘arabis’; en ellos referían sus hazañas i cosas pasadas, i decían lores al Inca”. Citado por D’Harcourt y D’Harcourt, La música de los incas , 169 n. 28. En el siglo XVII , Diego González Holguín ofrece una definición similar: “ Haraui o yuyaycucuna o Huaynaricuna ttaqui . Cantares de hechos de otros o memoria de los aucentes y de amor y afición y agora se ha recibido por cantares deuotos y espirituales”. Citado en Consuelo Pagaza Galdo, “El yaraví del Cuzco”, Folklore Americano , 8, vol. 9, n.os 8-9 (1960-1961): 86.

13. D’Harcourt y D’Harcourt, La música de los incas , 168-173, esp. 169. La recopilación más completa de definiciones del yaraví se encuentra en

Aurelio Miró Quesada Sosa, Historia y leyenda de Mariano Melgar (1790-1815) (Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica del Centro de Cooperación Iberoamericana, 1978), 162-172. Al rastrear las definiciones del yaraví, Miró Quesada cita un ejemplo revelador: en la primera edición del Arte de la lengua quichua de Diego de Torres Rubio, de 1619, el yaraví es un nombre genérico de “canción”; en la tercera edición del diccionario, publicada en 1754, el yaraví se define como “canción triste”. Véase Miró Quesada Sosa, Historia , 165-166.

14. Clements R. Markham, Markham in Peru: The Travels of Clements R. Markham, 1852-1853 , ed. Peter Blanchard (Austin: University of Texas Press, 1991), 67.

15. Antonio Cornejo Polar rechaza la idea de que el yaraví, definido como “canción de amor dolorosa”, sea el resultado de una reducción progresiva de los significados del arawi como categoría inclusiva. Sostiene que el término puede derivar de una forma específica, el jaray arawi , o de las urpi , canciones líricas de penas de amor. Sin embargo, la distinción entre las distintas formas del yaraví no se halla en las fuentes coloniales, y Cornejo parece seguir las definiciones del siglo XX creadas por Jesús Lara. También se pierde en esta historia del yaraví el papel que juegan los intérpretes criollos, así como la asociación del tema con el estereotipo del indio melancólico. Véase Cornejo Polar, “La poesía tradicional y el yaraví”, Letras , 38, n.os 76-77 (1966): 103-125.

16. Miró Quesada Sosa, Historia y leyenda de Mariano Melgar , 165-166 n. 59. Aunque no lleva fecha, el manuscrito, ahora en la Biblioteca Nacional de París, se encuentra en un volumen que contiene documentos que se remontan al periodo comprendido entre 1682 y 1712. Miró Quesada también encuentra en esta fuente la primera aparición de la ortografía actual de yaraví.

17. Estenssoro, “Música, discurso y poder en el régimen colonial”, 2: 517. Sobre los orígenes ilustrados de la clasificación racial y su importancia para los racismos modernos, véase George L. Mosse, Towards the Final Solution: A History of European Racism , 2.ª ed. (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), esp. caps. 1-4.

18. Peter Burke, Popular Culture in Early Modern Europe (Nueva York: Harper Torchbooks, 1978), especialmente el capítulo 1.1; Bauman y Briggs, Voices of Modernity .

19. Sicramio, “Rasgo remitido por la Sociedad Poética sobre la Música en general, y particularmente de los Yaravíes”, Mercurio Peruano , 101 (22 de diciembre de 1791): 284-291. Pagaza Galdo identifica por error a Sicramio con J. M. Tirado en “El yaraví del Cuzco”, 77 n. 4. Estenssoro enfatiza el carácter oficial del texto de Sicramio, que se presenta como una propuesta a la Sociedad Poética; véase “Música, discurso y poder en el régimen colonial”, 2: 536.

20. Sicramio, “Rasgo remitido por la Sociedad Poética”, 285, 290-291, 287. “Por exemplo: el Español remeda a veces al Italiano y al Francés: estos al Español y al Inglés, y aquellos al Portugués y Alemán: de manera, que se forma una miscelánea agradable, aunque sea con la imitación de diferentes estilos: solo el carácter del Indio es inimitable; y sus Yaravíes, son regla de excepción a esta parte”.

21. Ibíd., 287.

22. Ibíd., 286.

23. T. J. C. P. [Toribio José del Campo y Pando], “Carta sobre la música. En la que se hace ver el estado de sus conocimientos en Lima y se critica el Rasgo sobre los Yaravíes impreso en el Mercurio num. 101”, Mercurio Peruano (16 y 19 de febrero de 1792): 112, 114-116. Juan Carlos Estenssoro identifica al autor en Música y sociedad coloniales: Lima, 1680-1830 , Colección de Arena (Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1989), 32. D’Harcourt y D’Harcourt vindican también al indio frente al estereotipo melancólico (La música de los incas , 170).

24. Sicramio, “Concluye el artículo sobre la música en general y empieza el de los yaravíes”, Museo Erudito , 2, n.os 13-15 (10, 20, 30 de septiembre de 1839), 5-7. El texto de Sicramio se entremezcla aquí con añadidos, entre los que se incluyen historias populares de amor que subrayan el carácter romántico de la melancolía del indio. Una reedición del Mercurio Peruano publicada por Manuel Atanasio Fuentes en la década de 1860 contribuyó a la popularidad del diario entre la generación de Laso. Véase también Mesa, Los anales de la ciudad del Cuzco o las cuatro épocas de su historia , 1: 202-203; Paz Soldán y Paz Soldán, Geografía del Perú , 1: 33; Francisco García Calderón, introducción a Melgar, Poesías , 37, n.° 1. Pedro Paz Soldán y Unanue es uno de los pocos autores de esta época que cuestiona el yaraví siguiendo los argumentos de Del Campo, aunque sin citarlo. Véase Diccionario de peruanismos (1860-1893), 388-389. Ya a principios del siglo XX , García Calderón evoca a Sicramio en su introducción a la obra de Melgar en Los románticos , 16.

25. Del Campo, “Carta sobre la música”, 112.

26. Estenssoro, “Música, discurso y poder en el régimen colonial”, 2: 537. Estenssoro y Miró Quesada coinciden en que el yaraví se hizo popular entre los criollos urbanos solo a fines del siglo XVIII . Por medio del hechizo del

paradigma nacionalista del mestizaje (que él mismo promovió), Miró Quesada ve el yaraví como una fusión perfecta de la cultura popular indígena con la cultura criolla de élite. Véase Historia y leyenda de Mariano Melgar (1790-1815) , 171 ss. Al demostrar la adopción generalizada del yaraví por parte de los criollos urbanos, Estenssoro cuestiona su idealización como expresión de la fusión cultural y subraya su manipulación con fines políticos.

27. Itier, “Quechua y cultura en el Cuzco del siglo XVIII ”, 89-111.

28. Véase Estenssoro, “Música, discurso y poder”, 2: 533.

29. Ibíd., 1: 79-80.

30. Citado en Miró Quesada Sosa, Historia y leyenda de Mariano Melgar , 166-167.

31. Estenssoro, “Música, discurso y poder”, 1: 523.

32. Benito Laso, “Oración de Jeremías. Traducción libre aplicable al Perú”, La Revista de Lima , 1, n.° 12 (15 de marzo de 1860): 574-579. Una nota afirma que fue escrito en 1813 en honor a la victoria del general Belgrano en Vilcapuquio, pero no conozco ediciones anteriores. Este poema fue atribuido erróneamente a Francisco Laso por Ventura García Calderón y publicado parcialmente en su antología Costumbristas y satíricos (París: Desclée de Brouwer, 1938), 2: 43-45.

33. Miró Quesada Sosa, Historia y leyenda de Mariano Melgar , 73-74.

34. “El Perú esclavisado, poema”, 3-4.

35. La amplia influencia en el Perú de Edward Young, a quien Unanue describió como el “poeta de la tristeza”, aún no ha sido estudiada. Véase Hipólito Unanue, Los ideólogos. Hipólito Unanue , ed. Jorge Arias-Schreiber Pezet, Colección Documental de la Independencia del Perú 1 (Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974), 8: 134. En el inventario de la biblioteca de Unanue de 1833 figura un volumen de una de las muchas ediciones españolas de The Complaint de Young. Véase Unanue, Los ideólogos, 7: 146. Sobre los usos políticos de lo sublime en Europa, consúltese Hugh Honour, Neo-Classicism, Style and Civilization (Nueva York: Penguin, 1988), 141-146.

36. Véanse, entre otros, Miró Quesada, Historia y leyenda de Mariano Melgar , esp. 171-172 y 184-185; y José Varallanos, El harahui y el yaraví, dos canciones populares peruanas (Lima: Editorial Argos, 1989).

37. Christo, “Atahualpa en la corte imperial brasileña”, 102-131.

38. Por ejemplo, los yaravíes fueron compuestos por “una señorita” para la “Función Lírica Dramática” del 2 y 7 de febrero de 1851. Véase El Comercio (Lima), 2 de febrero de 1851. Para otros ejemplos, consúltese Estenssoro, Música y sociedad coloniales , 58 n. 70.

39. “Teatro”, El Comercio (Lima), 26 de marzo de 1851. El viajero Paul Marcoy describió el sonido melancólico de la “cantata de Manco Capac” cantada por la hija del cónsul británico en Islay. También la relacionó con las lamentaciones de Jeremías y las “glorias extinguidas de los hijos del Sol”. Más tarde describiría la extrema melancolía de un entonces famoso yaraví titulado “Pica-flor de Huascar Inca”. Véase Marcoy, Travels in South America: From the Pacific Ocean to the Atlantic Ocean , 2 vols. (Londres: Blackie and Son, 1875), 1: 7, 192.

40. “Teatro principal”, El Comercio (Lima), 15 de diciembre de 1858. Agradezco a Cecilia Méndez por esta referencia.

41. La influencia del Mercurio Peruano en el siglo XIX no ha sido suficientemente explorada. El prospecto dirigido “A los amantes de la ilustración” en el primer número de la revista El Instructor Popular o Gabinete Curioso de Literatura y Ciencias Naturales , publicado en Lima en 1841, proponía reeditar el Mercurio Peruano , “una obra clásica: digna no solo de conservarse en los archivos de los ilustrados hijos de Manco-Capac, sino que nuestra juventud aprendiese en ella los primeros rudimentos del saber”.

42. Francisco García Calderón, quien junto con Mateo Paz Soldán sería uno de los primeros en dar a conocer la poesía de Melgar, se refiere a la popularidad del poeta en su introducción de 1865 a Melgar, Poesías de Mariano Melgar , 5, 11. Para una historia de la recepción de Melgar, véase también Miró Quesada, Historia y leyenda de Mariano Melgar , esp. 152-155.

43. Althaus, “Yaraví” (1857), en Obras poéticas de Clemente Althaus (1852-1871) , 44. Véase también Juana Manuela Gorriti (ed.), Veladas literarias de Lima, 1876-1877 (Buenos Aires: Imprenta Europea, 1892), 301-302, 406-

408, 452 ss; especialmente el yaraví “Imposibles” de Manuel F. Escobedo y el poema sobre “El yaraví peruano” de Carolina García de Bambarén. Entre las numerosas reflexiones posteriores proponemos como ejemplo, G. Lozano, “El yaraví”, El Perú Ilustrado , 3, n°. 152 (5 de abril de 1890): 1681.

44. Benito Laso estaba emparentado por matrimonio con Francisco García Calderón (a través de su segundo matrimonio con Petronila García Calderón), a quien asistió en la escritura de su famoso Diccionario de la legislación peruana . Nombró albacea de su testamento a su amigo Mariano Felipe Paz Soldán. El 13 de febrero de 1862, poco después de su muerte, en un gesto de amistad, su hijo Francisco le escribió a Paz Soldán, entonces miembro de la Corte Superior de Lima, para ofrecerle la medalla de su padre como presidente de la misma. Carta en la colección de la autora.

45. Corpancho, “El Poeta”, en Ensayos poéticos de Manuel Nicolás Corpancho , 185-186.

46. Martha Hildebrandt, Peruanismos , Biblioteca Básica Peruana 6 (Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1994), 320-322. Se desconocen los títulos originales de estas pinturas. Los títulos que se dan aquí — Campamento indígena, Pascana en la cordillera y Haravicu — obedecen únicamente a la necesidad práctica de distinguirlos en el texto.

47. Stastny, “Francisco Laso, pintor moderno”, en Francisco Laso, 1823-1869 . El pintor y crítico Teófilo Castillo, por ejemplo, describió el Haravicu como “una escena rústica sencilla henchida de paz y melancolía” (“Interiores limeños”, 1934). Más tarde, Edgardo Pérez Luna reivindicaría una sorda melancolía como rasgo definitorio de la obra de Laso; véase Pérez Luna, “Un siglo de Laso”, en Suceso , suplemento de Correo , 27 de julio de 1969.

48. Flores Aráoz, en Catálogo de la exposición Francisco Laso , cat. n.° 19.

49. El mismo autor escribe: “Al indio peruano, lo ha representado Laso en dos actitudes; unas veces encorvado bajo el peso de una melancolía invencible, o sumido en el misterio de su propio pensamiento, como aparece frecuentemente en sus Pascanas; o bien, hierático sin soberbia, digno, pero siempre triste y desconsolado, como en el Indio alfarero ”. “Apunte crítico”, en Flores Aráoz, Catálogo de la exposición Francisco Laso .

50. Garcilaso de la Vega define a los haráuec , o harauicus , como poetas (libro 2, cap. 27; libro 7, cap. 10); y también como guardianes de “la memoria de sus historias” (libro 6, cap. 9). Véase Comentarios reales de los incas (1609), ed. Carlos Araníbar, 2 vols. (Lima, Ciudad de México y Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991), 1: 131 y 346, 2: 441.

51. “ Arabicus . Nombre de los Poetas Peruleros; de aquí nació el de yaravíes que se da a sus canciones elegiacas”. Unanue, “Idea general de los monumentos del antiguo Peru”, 207 n. 9.

52. Véase Stastny, Francisco Laso .

53. García Calderón, “Introducción” en Melgar, Poesías de Mariano Melgar , 35.

54. García Calderón, 32. El viajero J. J. von Tschudi también escribió que “el yaravie [sic] ha sido imitado por los españoles en su propio lenguaje y algunas de las imitaciones son hermosas; mas no han sido capaces de

alcanzar la profunda melancolía de la elegía quichua". Véase Tschudi, Travels in Peru , 343.

55. Unanue, Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre (1806), en Los ideólogos. Hipólito Unanue , 8: 135.

56. Anónimo, "Concluye el artículo sobre la música en general y empieza el de los yaravíes", 5. Parafraseando a Sicramio, el mismo autor sigue: "Los yaravíes que por si mismos son tan tristes y espresivos aumentan su fuerza e influencia, cuando son cantados en el campo [...]".

57. Véase el análisis de Orlove sobre el surgimiento de una geografía racializada en "Putting Race in Its Place", 307-308. Para Colombia, consúltese Appelbaum, Mapping the Country of Regions .

58. Paz Soldán y Paz Soldán, Geografía del Perú , 1: 30-31.

59. García Calderón, "Introducción" en Melgar, Poesías , 33-34.

60. Orlove, "Putting Race in Its Place", 325.

61. F. L. [Laso], "Huacho à vuelo de pájaro", El Nacional (Lima), 13 de febrero de 1869, 1. Reproducido en Laso, Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos , 221. La información sobre la casa de Huacho procede

del testamento de Manuela Henríquez, viuda de Laso. Véase Archivo General de la Nación (Lima), siglo 20, protocolo 3, notario Manuel Iparraguirre, 27 de septiembre de 1902, fol. 847v.

62. Poole, Visión, raza y modernidad , 230-231.

63. Sicramio, “Rasgo remitido por la Sociedad Poética”, 286.

64. Unanue, Observaciones sobre el clima de Lima , 135.

65. “Lima: Esposición [sic] de pinturas”, El Comercio (Lima), 18 de septiembre de 1861.

66. Laso, “Croquis sobre el carácter peruano”, 309.

67. Un segundo dibujo sigue de cerca la composición. Véase Estudio para escena agrícola , ca. 1856-1869, lápiz sobre papel, 26,2 x 47,7 cm, Museo de Arte de Lima, legado de la familia Prado.

68. García Calderón, introducción a Melgar, Poesías , 34.

69. Paz Soldán y Paz Soldán, Geografía del Perú , 1: 30.

70. “La exclusión de las comunidades indígenas en la costa y en la sierra no significó únicamente un despojo de tierra y de derechos públicos. Significó sobre todo abrir el espacio para esa imagen, que aún ahora sigue vigente en algunos estudios sobre el ‘mundo andino’, de estar ante un tiempo detenido, ‘congelado’”. José Guillermo Nugent, El laberinto de la choledad , Serie Panel 1 (Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1992), 20. Véase especialmente la crítica de Fuenzalida del mito nacional en “Poder, raza y etnia en el Perú contemporáneo”, 15-23. Sobre el esencialismo de la categoría de “lo andino” en antropología, consúltese De la Cadena, “De utopías y contrahegemonías”.

71. Véase especialmente Méndez, La República plebeya .

72. Teófilo Castillo menciona por primera vez el cuadro como “El haravicú, ó sea el indio historiador” (“Interiores limeños”, 1933).

73. Garcilaso, Comentarios reales de los incas , 1: 131. La frase aparece en el libro 2, cap. 27, 126, titulado “La poesía de los Incas amautas (que son filósofos) y harauicus (que son poetas)”. Sobre los haravicus , véase también el libro 6, cap. 9, 9.

74. En 1876, por ejemplo, Abelardo M. Gamarra fue bautizado como “el último harabicu” en el salón literario de Gorriti. Véase Gorriti, Veladas literarias de Lima, 1876-1877 , 452-479.

75. Unanue, “Idea general de los monumentos del antigüo Perú”, 207.

76. [René] Enrique Tabouelle, “Algo sobre el estudio de la historia peruana”, Revista de Lima , 1, n.° 6 (15 de diciembre de 1859): 276-277.

77. Ibíd., 278-280.

78. Aunque el tema aún no ha sido estudiado. Para la oralidad, la música y el folclore en Colombia, véase Ana María Ochoa Gautier, Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia (Durham: Duke University Press, 2014).

79. Emilio Romero, por ejemplo, diría: “Su género literario es oral. Cuando escribe, está hablando [...] A Ricardo Palma no se le lee, se le oye”. Véase “El cuento hace treinta años”, en Ricardo Palma, Tradiciones , 5 vols., ed. Raúl Porras Barrenechea, con ilustraciones de Apu-rimak, Raúl Vizcarra, y Carlos Quíspez Asín (Lima: Editorial Cultura Antártica S. A., 1951), 5: iii.

80. El cuadro parece haber sido expuesto por primera vez en 1937. En 1923, cuando aún estaba en la colección de la familia Prado (junto con otros cuadros que Javier Prado le había comprado a la viuda de Laso), el pintor José G. Otero lo describió como una pintura poco conocida. Véase “En el taller de Laso, una visita emocionante: dibujos y óleos”, Variedades , 19, n.° 792 (5 de mayo de 1923): 1101.

81. R. Vegas García afirma que el cuadro fue presentado en el Salón de París de 1863. [R. V. G.], “Centenario de Lasso”, Variedades , 19, n.° 792 (5 de mayo de 1923): 1093-1098. Emilio Gutiérrez de Quintanilla parece ser el primero en mencionar el rechazo del cuadro en el salón, pero no da ninguna fecha en “Opinión sobre Lazo y algunas de sus obras”, El Comercio (Lima), 12 de abril de 1917. Establece una comparación entre las razones del

rechazo del cuadro de Laso y las que justificaron el rechazo de El regreso de la conferencia de Gustave Courbet en el Salón de París de 1863. La afirmación de Vegas puede derivar de una lectura errónea de este texto.

82. Información proporcionada por Rosanna Kuon, quien restauró y analizó el cuadro en 1997.

83. Castillo, "Interiores limeños", 1931-1932. Castillo escribió: "Es su célebre Entierro del mal cura , que a la par que mi Manchay - puito (pintado en Italia hace 28 años y sin pretender comparar la calidad de una obra con otra) tuvo su rato de bulla en Lima por lo irreligioso del tema". La ambigua formulación de Castillo parece sugerir que, al igual que su propia obra, el cuadro de Laso conmocionó al público limeño. Sin embargo, no hay ninguna indicación de que el cuadro fuera expuesto mientras Laso aún vivía.

84. Fernando Villegas Torres, "Las pinturas de Teófilo Castillo y las Tradiciones de Ricardo Palma", en Biagio D'Angelo (ed.), Confluencias e intercambios: la literatura comparada y el Perú hoy (Lima: Universidad Sedes Sapientiae, 2006), 93-110.

85. E. W. Middendorf tradujo el término como "la tenebrosa sepultura" cuando registró "Manchay-puytu" como una "elegía". Véase "Elegien, Manchai puitu", en Dramatische und Lyrische Dichtungen der Keshua-Sprache (Leipzig: F. A. Brockhaus, 1891), 257-258. Sin embargo, como explica Nicole Fourtané, Middendorf parece basarse en gran medida en la versión de Palma; véase "La Légende du 'Manchay-Puito', creuset de traditions complexes", América: Cahiers du CRICCAL , 19 (1997): 205-221. Según una versión grabada por Lara, Manchay-Puito significa "cantarillo del miedo". Véase Jesús Lara (ed.), Leyendas quechuas: antología (Buenos Aires: Ediciones Librería Juventud, 1960), 136. César Itier afirma que, en

quechua cuzqueño, la palabra se refiere a las figuras romboides de los tejidos (conversación personal, 2020).

86. Como explico más adelante, Castillo se inspiró probablemente en el cuento “La quena” de Juana Manuela Gorriti. Tanto Castillo como Palma pueden haberse inspirado también en una obra del escritor chileno Manuel Concha, “Origen de la quena”, El Correo del Perú (Lima), 6, n.° 48 (26 de noviembre de 1876): 364-365.

87. D’Harcourt y D’Harcourt recogen relatos de principios del siglo XX en los que se dice que el puytu se tocaba introduciendo la quena en una jarra con dos agujeros en los laterales y soplando la flauta mientras se pasaba la mano por los agujeros (La música de los incas , 58-59). Luis E. Valcárcel también describe el instrumento tal y como se tocaba en el Cuzco, repitiendo la idea fantasiosa de que se había prohibido porque sus sonidos deprimentes inducían al suicidio a los que lo escuchaban. Veáse José Matos Mar, José Deustua C. y José Luis Rénique (eds.), Memorias (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1981), 63. Este instrumento, aparentemente indigenista, parece haber desaparecido a mediados del siglo XX . Arturo Jiménez Borja menciona su rareza, ilustra un ejemplo de Moya y señala que se añadía agua al fondo del puytu . Véase “Instrumentos musicales peruanos”, Revista del Museo Nacional , 19-20 (1950-1951): 68-69. He identificado, entre otros, un cuadro de Antonio Rodríguez del Valle titulado Quena en cántaro fechado en 1925, conocido a través de una postal de Ulises Ch. en Lima, así como varias fotografías de músicos indigenistas con puytus en la Fototeca Andina de Cuzco.

88. “En esta obra él ha querido castigar al clero malo de nuestras provincias andinas, a quien se acusa de explotar demasiado a los indígenas y cuya moralidad a veces, parece, deja que desear”. Véase Castillo, “Interiores limeños”, 1931-1932. Aunque hay más de siete figuras entre los demonios de la izquierda del cuadro, Castillo afirma que representan a los siete

pecados capitales; y aunque solo hay dos ángeles, afirma que son tres y que representan a las “tres virtudes teologales”.

89. Majluf, “Francisco Laso, escritor y político”, 34. Aunque sin ofrecer justificación, Juan Manuel Peña invierte la interpretacón anticlerical de Castillo en “El arte en el Perú a través de un museo”, El Comercio (Lima), 27 de enero de 1929, 22-23.

90. Según Merlin D. Compton, el texto fue escrito en 1876 y publicado por primera vez en el cuarto volumen de sus Tradiciones en 1877. Véase “Las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma: bibliografía y lista cronológica tentativas”, Fénix , 28-29 (1983): 99-129. La fama de Palma ha permitido que su versión de la historia sobreviva, mientras que otras han caído en el olvido.

91. Al parecer, se publicó por primera vez como “La quena (Leyenda peruana)” en forma de folletín en El Comercio (Lima), los días 29, 30 y 31 de enero; y 1, 3 y 4 de febrero de 1851. Posteriormente apareció en diez partes como “Sección literaria. La quena. Leyenda peruana por Da. Juana M. Gorriti”, La Prensa , entre el 13 de octubre de 1858 y el 4 de diciembre de 1858. Se incluyó en Gorriti, Sueños y realidades. Obras completas de la señora doña Juana Manuela Gorriti , ed. Vicente G. Quesada (Buenos Aires: Imprenta de Mayo de C. Casavalle, 1865), 1: 3-67. En su nota biográfica a esta última edición, José María Torres Caicedo menciona que la novela circuló por primera vez en 1845, aunque no hemos identificado ninguna edición para esa fecha. Sofía Pachas también asocia el cuadro con la versión de Gorriti, pero llega a una interpretación diferente en “ El entierro del mal cura o Manchay Puito de Francisco Laso: la representación del mal a partir de una leyenda de amor prohibido”, en Erik Velásquez García (ed.), Estética del mal. Conceptos y representaciones , 33º Coloquio Internacional de Historia del Arte, 2009 (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 323-333.

92. El cura es también un indio en la versión publicada en 1960 por Jesús Lara, quien menciona que esta versión recoge diferentes relatos, pero principalmente uno contado por el político boliviano Ismael Vásquez y el músico Eduardo Caba. Véase Lara, Leyendas quechuas , 11, 131-139.

93. Para los romances nacionales de América Latina, véase Sommer, Foundational Fictions .

94. Gorriti, “La quena”, en Sueños y realidades , 1: 60.

95. Ibíd., 1: 56-57.

96. Este es el caso de “Issichay Puytu” y “Cuento de Malika y el cura”; véase Nicole Fourtané, “Tradition et création dans la littérature orale des Andes péruviennes: le cas des ‘condenados’”, 3 vols. (Tesis doctoral, Universidad de Tours, 1991), 1: 358; 3: 994-1001. La versión que Fourtané consigna de “Malika y el cura” es una traducción del quechua recogida por Max Uhle en Cuzco hacia 1904-1905. Para el “Issichay Puytu”, publicado por primera vez en 1949, véase también Anónimo quechua, Issicha Puytu: Drama quechua anónimo , bilingüe quechua y español, ed. Jorge A. Lira, ilustraciones de Mariano Fuentes Lira (Lima: Editorial Milla Batres, 1974).

97. Flores Aráoz especula que Laso habría recogido la leyenda durante su viaje a Puno en 1850. No existe evidencia de este viaje, ni de que haya visitado la región del Titicaca en su viaje a Cuzco a finales de 1851. Véase Flores Aráoz, Catálogo de la exposición Francisco Laso , n. 80.

98. Fourtané, “La légende du ‘Manchay-Puito,’ creuset de traditions complexes”, 217-220. Véase también Gonzalo Espino Relucé, “Manchay puytu y narrativas de la aldea letrada quechua (La tradición escrita, siglo XIX)”, Letras , n.os 103-104 (2002): 249-262.

99. Miró Quesada cita un texto de 1725 que describe las fiestas por el ascenso al trono de Luis I , en que se cita la naturaleza lúgubre de la quena: “ciertas flautas a quien llaman ‘quenaquenas’, cuya música tiene más de lúgubre que de apacible”. Miró Quesada Sosa, Historia y leyenda de Mariano Melgar , 169-170.

100. D’Harcourt y D’Harcourt, La música de los incas , 56.

101. “[...] su origen es el más tétrico, y su memoria la más dolorosa” (Sicramio, “Rasgo remitido por la Sociedad Poética”, 285).

102. “Mas, no. Le arrancaré siquiera / un hueso / Y lo tendré en mi seno tal si / fuera ella misma / Se convertirá en quena entre mis / manos / Y llorará mis propias lágrimas”. Lara, Leyendas quechuas , 137-139.

103. Las páginas pertinentes del manuscrito aparecen reproducidas (mas no transcritas) en el artículo de Néstor Puertas Castro, “La leyenda trágica y doliente del cura de Yanaquihua en tres estancias”, Cultura Peruana , 42, n.° 103 (enero de 1957): s. p. No se proporciona información sobre la ubicación del manuscrito o la biografía de su autor, aunque se menciona que fue escrito durante la estancia de Deglane en Arequipa alrededor de 1848. Sabemos que Deglane trabajaba como médico en la intendencia de policía de Arequipa en

1849. Véase “Avisos”, El Republicano (Arequipa), 3 de febrero de 1849, 12; 8 de agosto de 1849, 4. Murió en Lima en 1885. Véase “Crónica: Ha fallecido...”, El Comercio (Lima), 16 de diciembre de 1885.

104. Para la construcción de la idea de creaciones populares en un sentido más amplio, véase Burke, Popular Culture in Early Modern Europe , 3-5.

105. Itier, “Quechua y cultura en el Cuzco del siglo XVIII ”. Agradezco a César Itier su orientación sobre este tema. En 1874, Manuel de Mendiburu afirmaba: “En el territorio de la costa raras serán las personas que conozcan la quichua y bien poco, o mejor dicho, para nada es necesario. Al otro lado de la cordillera todos hablan quichua y el uso de esta lengua tiene de hecho un positivo fomento, porque las familias más o menos notables y cuantos tienen ideas del castellano tratan con sus domésticos, y en general con obreros, agricultores y proletarios en quichua y no en español por costumbre y para hacerse entender mejor”. Véase “Sobre el quichua”, El Correo del Perú (Lima), 4, n.° 28 (31 de diciembre de 1874): xxix.

106. Como señaló Clements Markham en la década de 1850 (Markham in Perú). Citado en Adrian J. Pearce, “Reindigenization and Native Languages in Peru’s Long Nineteenth Century (1795-1940)”, en Paul Heggarty y Adrian Pearce (eds.), History and Language in the Andes (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011), 151. Véase también, en el mismo volumen, Alan Durston, “Quechua Political Literature in Early Republican Peru (1810-1876)”, 166.

107. Un útil panorama de las perspectivas de la élite sobre las lenguas indígenas en este periodo en Yvinec, “‘Los peruanos conocidos antes con el nombre de indios’”, 88-103. Para debates posteriores, véase Gonzalo Espino Relucé, Imágenes de la inclusión andina: literatura peruana del XIX (Lima:

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999). Consúltese también Tord, El indio en los ensayistas peruanos, 1848-1948 , 38-39.

108. Mendiburu, “Sobre el quichua”, xxix.

109. Véase el esclarecedor estudio de César Itier sobre las reinterpretaciones decimonónicas de Ollantay , “Ollantay, Antonio Valdéz y la rebelión de Thupa Amaru”, Histórica , 30, n.° 1 (2006): 74-78. Para un análisis más amplio sobre estas transformaciones, consúltese Gänger, Reliquias del pasado , 81-82.

110. Véase Frank Salomon, “The Historical Development of Andean Ethnology”, Mountain Research and Development , 5, n.° 1 (febrero de 1985): 79-98.

111. Clorinda Matto de Turner, “La quena”, en Tradiciones cuzqueñas: leyendas, biografías y hojas sueltas (Cuzco: Universidad Nacional del Cuzco, 1954), 228-230; Germán Leguía y Martínez, El Manchay-Puito (Infierno aterrador): leyenda dramática en tres actos, original en verso (Lima: Imprenta de El Lucero, 1908). No me ha sido posible ubicar la versión de Dora Mayer, aparentemente publicada como La leyenda de la quena (Callao, 1928). Sin embargo, es significativo que, según Puertas Castro, haya recogido una versión de Gabriela Unanue, descendiente de Hipólito Unanue. Véase Puertas Castro, “La leyenda trágica y doliente”, s. p.

112. Véase la importante exploración de los usos hegemónicos de la poesía vernácula en Bauman y Briggs, Voices of Modernity , 162. Fourtané también señala la forma en que se construye una tradición literaria a través de la

leyenda del Manchay-Puito en “La Légende du ‘Manchay-Puito’, creuset de traditions complexes”, 220-221.

113. Además de los ejemplos aportados aquí, véanse también las observaciones de diversos exploradores y arqueólogos sobre la reticencia de sus informantes indígenas en Gänger, Reliquias del pasado , 133-139. Gänger cita también antecedentes coloniales.

114. D. F. D. P. D. L. M. L. [Francisco de Paula de la Mata Linares y Vasquez de Avila], “Carta remitida a la Sociedad, que publica con algunas notas”, Mercurio Peruano , n.° 344 (20 de abril de 1794): 257.

115. Orlove, “Putting Race in its Place”, 317, 328; Majluf, “Rastros de un paisaje ausente”. Para los comentarios de Alcides d’Orbigny sobre la impenetrable fisonomía del indio, véase la cita en Poole, Visión, raza y modernidad , 104.

116. El tesoro de los incas fue publicado por primera vez en La República (Lima), 1, n.os 5-6, 8, 10, 14-15 (20 de diciembre de 1863-21 de febrero de 1864): 39-40, 46-47, 62-63, 79-80, 111-112, 119-120. En 1865 fue incluido en Gorriti, Sueños y realidades , 2: 87-137. Los estudios sobre Gorriti tratan de diferenciar sus escritos mediante la identificación de una voz femenina. Véase, por ejemplo, Lucía Guerra Cunningham, “Visión marginal de la historia en la narrativa de Juana Manuela Gorriti”, Ideologies and Literature , 2, n.° 2 (1987): 59-76; Denegri, El abanico y la cigarrera , 138-139. Sin embargo, los relatos aquí analizados revelan más bien una confluencia con las ideologías hegemónicas masculinas.

117. Véase, por ejemplo, Amédée François Frézier, A Voyage to the South Sea, and Along the Coasts of Chili and Peru, in the Years 1712, 1713, and 1714 (Londres: Jonah Bowyer, 1717), 269.

118. Modesto Basadre, “Botijlaca”, incluida en una compilación de sus textos apropiadamente titulada Riquezas peruanas: colección de artículos descriptivos escritos para “La Tribuna ” (Lima: Imprenta de La Tribuna, 1884), 91-112. Palma dedicó varias tradiciones al tema, incluyendo “Los tesoros de Catalina Huanca” (1876-1877), “Un tesoro y una superstición” (1879), y “Buscadores de tesoros”. La leyenda de Matto de Turner es “Ccata-Hueqque (Origen tradicional del nombre de la cueva)”, en Tradiciones cuzqueñas , 131-133. La persistencia del asunto se hace tangible en la versión de Ventura García Calderón, “La espantable magnificencia”, en Instantes del Perú , Biblioteca de Grandes Autores Americanos, primera serie (París: Garnier Hms., 1941), 59-67.

119. Esta historia, que Markham oyó de Modesto Basadre, sería confirmada más tarde en sus viajes por otra informante, Josefa Astete de Bennet, la descendiente del aliado de Pumacahua, Domingo Luis Astete y Angulo. Markham, Markham in Peru , 89. Es significativo que Rivero y Tschudi incluyan una larga nota a pie de página relativa a estas narraciones de tesoros en Antigüedades peruanas , 1: 310-313. Véase también Markham, Markham in Peru , 10-11; Tschudi, Travels in Peru , 242-244.

120. Véase Tschudi, Travels in Peru , 244.

121. Para un temprano aviso sobre lo que podría llamarse minería de tesoros, véase “Avisos: noticia interesante”, El Comercio (Lima), 21 de marzo de 1844: 4. Sobre la “Huaca del inca” y empresas similares, consúltese Gänger, Reliquias del pasado , 147-148. La narrativa de la culpabilidad está presente

en el relato de Tschudi sobre los “mestizos y criollos peruanos mercenarios en busca de tesoros ocultos”. Véase Tschudi, Travels in Peru , 227.

122. Gorriti, “La quena”, en Sueños y realidades , 1: 33.

123. Laso, “Croquis sobre el carácter peruano”, 306-307.

124. Gorriti, El tesoro de los incas , 90. Véase también Paz Soldán y Paz Soldán, Geografía del Perú , 1: 31.

125. Unanue, Los ideólogos , 250. Unanue evoca un texto de 1568 en que Pedro de Osma discute su búsqueda de información acerca de piedras bezoares: “por más preguntas que hacían a los indios sobre esta materia, se resistían y no querían descubrirles sus secretos, por el encono que les tenían [...]. Pero habiéndoselos revelado un indiecito de 10 a 12 años, al instante sus paisanos lo quisieron degollar. Protegiólo Osma, y descuidándose en custodiarlo con el recreo de la caza, se lo robaron y lo sacrificaron”.

126. Unanue, “Apuntes sobre las ruinas del valle de Santa” (1824), en Los ideólogos , 434. Publicado originalmente en Nuevo día del Perú .

127. Un ejemplo llamativo de esta estrategia retórica es el periódico satírico El Duende (1830), dirigido por José Domingo González de Matos, escrito en forma de diálogo imaginario entre el editor y el Inca.

128. La litografía apareció en El Ateneo americano, periódico quincenario con láminas: Literatura, ciencias, artes y oficios , n.° 2, 20 de noviembre de 1847. El periódico era dirigido por Rivero y por Nicolás de Piérola. Según Pablo Patrón, aparecieron cinco números, acompañados de seis litografías, tres de las cuales eran de “los primeros incas con sus coyas, según la narración de Garcilaso”; véase “Galería de retratos de los gobernadores y virreyes del Perú”, La Integridad (Lima), 25 de febrero de 1893.

129. Buntinx identifica la grieta como la fractura causada por la conquista que debe ser reparada, o como una comunicación que debe ser recuperada entre los antiguos indios y los modernos criollos. Véase “Del ‘Habitante de las cordilleras’ al ‘Indio alfarero’”, 29-30.

130. Sobre la ventriloquia y la apropiación criolla de las voces indígenas, véase Guerrero, “The Construction of a Ventriloquist’s Image”.

131. Sobre cómo los discursos científicos modernos situaron temporalmente a la población indígena, véase Gänger, Reliquias del pasado . Para México, consúltese Miruna Achim, From Idols to Antiquity: Forging the National Museum of Mexico (Lincoln: University of Nebraska Press, 2017), esp. 252-253.

132. Véase, por ejemplo, Los peregrinos de Sainte-Odile (1867, Museo de Unterlinden, Colmar) del pintor francés Gustave Brion (1824-1877). Consúltese también El narrador de historias , atribuido al pintor alemán Ernst Fischer (1815-1874), en Sotheby’s, Nueva York, Important 19th Century European Paintings , catálogo de venta n. 4714M, 19 de octubre de 1981, n°. 271A. Véase Richard R. Brettell y Caroline B. Brettell, Painters and Peasants in the Nineteenth Century (Ginebra: Skira, 1983).

133. Valleyres, “Exposition des beaux-arts: souvenirs d’un spiritualiste”, L’Illustration, Journal Universel, 26, n.° 670 (25 de diciembre de 1855): 442.

134. Grabador no identificado, “Escuela de Baden y Nassau: Halte de bohémens, tableau par M. L. Knaus”, L’Illustration, Journal Universel , 26, n.° 670 (25 de diciembre de 1855): 428.

135. El cuadro de Lehmann (óleo sobre lienzo, 78,7 x 99 cm) fue subastado en la venta Orientalist Art: 19th Century European Art , Christie’s, Nueva York, 25 de octubre de 2006, venta 1717, lote 230. Catálogo consultado en línea.

136. Para una historia de la estructura de estas dicotomías, véase Bauman y Briggs, Voices of Modernity . Para la equivalencia transnacional de los exotismos, consúltese Renata R. Mautner Wasserman, Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil, 1830-1930 (Ithaca: Cornell University Press, 1994).

137. Linda Nochlin, “The Imaginary Orient”, en The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society , Icon Editions (Nueva York: Harper and Row, 1989), 33-59.

138. Wolfgang Kemp, “Death at Work: A Case Study on Constitutive Blanks in Nineteenth-Century Painting”, trad. Raymond Meyer, Representations 10 (primavera de 1985): 116, 107.

139. José Dionisio Anchorena, Gramática quechua o del idioma del imperio de los incas (Lima: Imprenta del Estado, 1874), v.

140. Esta lectura es deudora de la exposición de Wolfgang Kemp sobre la aplicación de la teoría de la recepción a la pintura en “The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception”, en Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 189.

141. Las fotografías fueron identificadas por primera vez en 1968 por Francisco Stastny, entonces director del Museo de Arte de Lima. Habían ingresado a la colección con el legado de la familia Prado en 1960. Véase “Viejas fotografías descubiertas lo comprueban: el famoso pintor Francisco Laso no se representó en ‘La Pascana’”, El Comercio (Lima), 22 de junio de 1968. En 1984, una de las imágenes de la secuencia fue identificada en el Museo Nacional de Historia (ahora Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú). Véase Merli Costa C., “Francisco Laso y el nuevo invento de la fotografía”, Lienzo , 7 (mayo de 1987): 161-165.

142. Francisco Laso, Ignacio Merino , Biblioteca Hombres del Perú 33 (Lima: Hernán Alva Orlandini, 1966), 159.

143. La referencia temprana de Lavalle y Arias de Saavedra a estos cuadros es ambigua, pero también sugiere una fecha en la segunda mitad de la década de 1850. Después de discutir La Justicia y El concierto de Laso, cuadros cuya composición él sitúa entre 1855-1856, Lavalle escribe: “A la misma época corresponden, dos cuadros representando campamentos de indios en la cordillera, de los cuales creemos que uno está en poder del doctor don Mariano Álvarez, y otro en el de su viuda” (“Francisco Laso”, 1126).

144. “Lima: Esposición [sic] de pinturas”, El Comercio (Lima), 18 de septiembre de 1861.

145. La cronología relativa sugerida aquí contradice la que se ha asignado tradicionalmente a estas pinturas. Flores Aráoz, a quien siguen autores posteriores, fecha Pascana en la cordillera en 1851, Campamento indígena en 1859 y Haravicu en 1868.

146. Al igual que otro boceto para el Campamento indígena (s. f., lápiz sobre papel, 17,5 x 15,5 cm) en una colección privada de Lima.

147. Estudio preparatorio para el “Campamento indígena” (s. f., lápiz sobre papel, 27,4 x 43,5 cm), colección privada, Lima.

148. Griselda Pollock, Millet (Londres: Oresko, 1977), 46-47. Véase también Clark, The Absolute Bourgeois , 96-98.

149. El grupo de tres figuras aparece en un dibujo preparatorio sin fecha, posiblemente un estudio para Campamento indígena , lápiz sobre papel, 28,5 x 30,5 cm, Museo de Arte de Lima, donación Memoria Prado, V 2.0-992. La ausencia de dibujos o bocetos independientes para la Pascana en la cordillera confirma también que el cuadro se desarrolló a partir de Campamento indígena .

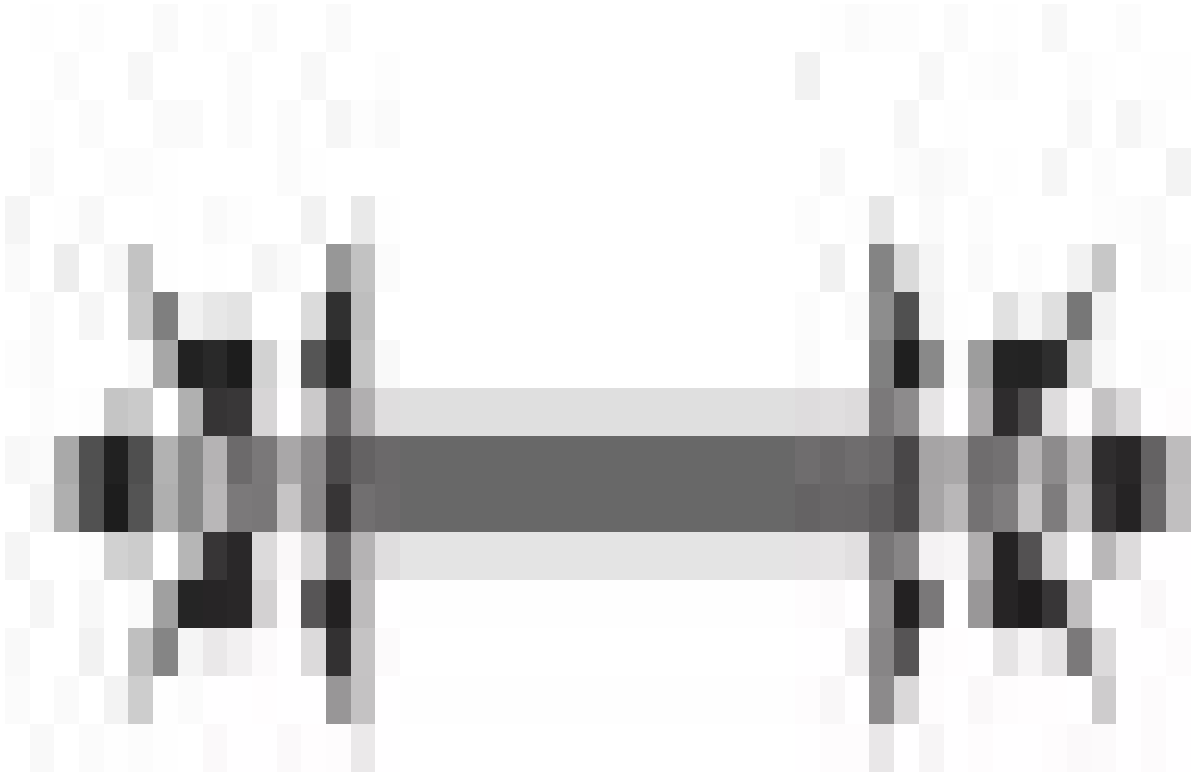
150. La excepción más evidente serían los cuadros de Édouard Manet de la década de 1860. Véase especialmente Fried, Manet's Modernism .

151. Laso, "Croquis sobre el carácter peruano", 307.

152. "Lima: Esposición [sic] de pinturas", El Comercio (Lima), 18 de septiembre de 1861. Énfasis mío.

153. Michael Fried, El realismo de Courbet , trad. Amaya Bozal, Balsa de la Medusa 131 (Madrid: Antonio Machado, 2003).

3



Imaginando la raza

Si el debate en torno al indigenismo pudiera condensarse en una única instancia, sería quizá en la yuxtaposición de una fotografía de Lola Álvarez Bravo y un artículo del poeta y artista surrealista César Moro en la misma página de la efímera revista El Uso de la Palabra , publicada en Lima en 1939. La imagen muestra a una mujer vestida con ropas tradicionales

mexicanas, aparentemente sorprendida, como reaccionando ante una presencia inesperada. Su rostro tiene una expresión de temor o de conmoción: está desaliñada, alterada y visiblemente desequilibrada. Los barrotes al fondo sugieren un encierro, y el título que tradicionalmente se le ha dado a la fotografía, Culpas ajenas , evoca una injusticia. No es casualidad que la imagen presida el título del artículo de Moro, “A propósito de la pintura en el Perú”, texto que permanece como uno de los más mordaces ataques jamás dirigidos contra el indigenismo pictórico. 1

FOTO: LOLA ALVAREZ BRAVO

A PROPOSITO de la PINTURA en el PERU

por César Moro

Figura 58. Página de la revista El Uso de la Palabra, Lima, 1 de diciembre de 1939. Fotografía de Lola Álvarez Bravo. Biblioteca del Museo de Arte de Lima, Fondo de Adquisiciones 2013, donación Thierry Mutsaars.

Moro cuestiona el falso sentimentalismo de la retórica indigenista que estaría sobre la base de ese “mito de cartón” fomentado por quien, “consciente o inconscientemente, adula a la clase dominante pintando para ella y solamente para ella, indios deformes, a quienes dicha clase acepta en sus casas de pésimo gusto, con la condición de que vengan enmarcados y ya sin el peculiar olor a lana que, según ella, “caracteriza a los indios”. Aunque Moro no lo nombra, el principal blanco de sus críticas es José Sabogal, por entonces influyente director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima. “Los pintores indigenistas no creen en la actualidad del indio”, escribe Moro, “porque la actualidad significa la pérdida de los colorines y el crepúsculo de lo pintoresco y, antes que perder el temario, prefieren ayudar a perpetuar a toda costa el estado de cosas que les asegura frescos, buenos trozos ya listos de pintura fácilmente exportable”.2 En este contexto, la imagen de Álvarez Bravo, estratégicamente ubicada, actúa como una respuesta gráfica a las pinturas de Sabogal, como una alusión al indio real que, según Moro, la retórica indigenista no alcanza a representar adecuadamente.

Estos cuestionamientos no son sino el punto extremo de un hilo conductor que recorre la larga historia de críticas al indigenismo. El propio Sabogal denunció la falsedad de los artistas que lo precedieron, cuestionando específicamente las pinturas pioneras de Laso que su propia obra habría superado (aunque hay indicios de que mantenía una secreta admiración por su predecesor).3 Y el pintor Fernando de Szyszlo intentaría más tarde superar las formas fallidas de la pintura figurativa de Sabogal a través de sus propias obras abstractas, consideradas como representaciones menos literales y más auténticas de lo indígena.4 Los debates literarios han seguido un libreto similar.5 Incluso en los albores del indigenismo, a mediados del siglo XIX, los críticos discutían ya la verosimilitud étnica de las numerosas figuras de Los funerales de Atahualpa, de Luis Montero. La acusación se mantiene en el tiempo: a través de falsas motivaciones, los artistas producen indios falsos.6

Así como los discursos del indigenismo se centran en nociones de empatía, aproximación y verdad, los críticos, en respuesta, cuestionan sus representaciones por medio de cargos de insinceridad, distancia e irrealidad. Detrás de estos argumentos se encuentra la suposición de que la categoría de indio, sea cual fuere su definición, se refiere a una realidad claramente

delimitada que existe con anterioridad a la representación. Al igual que otros estudiosos del indigenismo, Mirko Lauer ha cuestionado este mito central de la plástica, “para el cual avanzamos hacia el reemplazo del indigenismo por la representación de un verdadero indio, a pesar de que la antropología y la realidad nos dicen que no existe tal cosa propiamente dicha”.7 Este capítulo parte de la proposición, desde ya algo evidente, de que las categorías etno-raciales son construcciones sociales, para explorar la compleja recepción de las pinturas de Laso. Se aborda, en un contexto histórico concreto, el proceso por el cual la “presunción clasificatoria del tipo”, como sostiene Poole, transforma los cuerpos en “categorías raciales idealizadas sin un único referente en el mundo”.8 El ejercicio nos permite rastrear la evolución de la mirada racial a lo largo del tiempo, desde los inicios del indigenismo moderno hasta su momento de mayor expansión en el siglo XX. También revela el fracaso final de esos intentos siempre persistentes de dar forma visual a las ficciones modernas del indio.

Trayectoria crítica de lecturas raciales

En los capítulos precedentes se ha dado por sentado que tanto el Habitante de las cordilleras del Perú como las Pascanas de Laso representan a indios o, para ser más precisos, que son imágenes de lo indio. Pero la identificación de la condición etno-racial de las figuras representadas en esas pinturas ha sido un asunto intensamente debatido. Aunque generalmente han sido aceptadas como representaciones de lo indígena, se ha puesto en duda que sean imágenes de indios. Estos cuestionamientos siguen dos vías que, de hecho, se suceden cronológicamente. Una, que dominó hasta mediados del siglo XX, propone que Laso estilizó al indio a tal punto que sus imágenes dejaron de ser representaciones verídicas. La otra, surgida más tarde, postula que el pintor no pretendió representar indios y que sus obras representan en realidad a mestizos. Estas perspectivas contrapuestas apuntan a una serie de cuestiones cruciales en las prácticas de identificación étnica y plantean importantes preguntas sobre la representación visual de la raza: cómo se cree que se la percibe y cómo sus definiciones visuales han cambiado y evolucionado a lo largo del tiempo.

Dada la ausencia de un corpus consistente de crítica durante el siglo XIX, resulta difícil establecer cómo se leyeron inicialmente los cuadros de Laso. Sin embargo, las pocas referencias tempranas que han llegado hasta nosotros confirman que el Habitante de las cordilleras del Perú fue interpretado como la representación de un indio. Una mención de 1884 que lo describe como “Un indio de los Andes” no deja lugar a dudas de su identidad ni de su ubicación en un imaginario territorial.9 A principios del siglo XX se le conocía popularmente como El indio alfarero, título que no admite imprecisión.10 Solo conocemos un caso en que el Habitante habría sido percibido como insuficientemente indio, un comentario visual en forma de grabado que apareció en la revista francesa L’Illustration, cuando el cuadro fue originalmente exhibido en 1855. El grabador acentuó ciertos rasgos del rostro, aplanando la nariz y agrandando los labios, y endureció las sombras proyectadas por el sombrero para generar el efecto de una tez más oscura.11 Sus manos fueron igualmente representadas con un mayor

contraste tonal para que la imagen se ajustara a la idea que el ilustrador tenía de cómo debía figurarse un indio. Pero esta no es sino una nota aislada en un arco de silencio más amplio sobre la identidad étnica de la figura.

Todo parece indicar que es recién a partir de la década de 1930 cuando empiezan a surgir cuestionamientos acerca de la etnicidad de los personajes de los cuadros de Laso. Hasta entonces, nadie parece haber dudado de su identidad indígena. En 1917, refiriéndose a las figuras del Haravicu de Laso, el crítico Emilio Gutiérrez de Quintanilla afirmó que las sombras sobre los rostros de los personajes contribuían a “la carnación del indio, pálida, cobriza, uniforme, sin transparencia”, rostros que reflejaban “el ánimo de la raza, abatida por torturas seculares, á la vez que la tristeza del árido paisaje andino”.12 En una nota escrita en 1929, Juan Manuel Peña sostuvo que, en su Habitante, Laso había representado “al indio de tez bronceada”;13 mientras que a su turno José Antonio de Lavalle y García describió luego las figuras de la Pascana en la cordillera como indios cuyos “bronceados rostros acusan con energía las características raciales”.14

Figura 59. A. Marc, grabador, Salón de 1855. Escuela peruana. Habitante de las cordilleras del Perú por F. Laso. En L'Illustration, Journal Universel 26, n.° 670 (25 de diciembre de 1855): 428.

Los primeros indicios documentados de dudas sobre la identidad de los personajes de Laso aparecieron en 1937, en coincidencia con la primera gran exposición de su obra. José Flores Aráoz escribió entonces que las fisonomías de los personajes del Campamento indígena eran "un poco estilizadas en cuanto a la veracidad étnica", pero no llegaría a afirmar por ello que no fueran indios.15 Aunque reconocía el mérito de Laso al iniciar el "trato de los indios como tema pictórico", Carlos Raygada no solo señaló la incapacidad del pintor para "sentir" al indio, sino que argumentó, en

referencia a los estudios fotográficos para sus Pascanas, que sus cuadros no se basaban en una observación rigurosa y que, de hecho, su inexactitud procedía del uso que el pintor había hecho de “modelos francamente mestizos [...] disfrazados de indios”.16 Para los críticos de la obra de Laso, no parecía haber ninguna contradicción en afirmar que sus imágenes podían ser, a la vez, representaciones admisibles de lo indio y fallidas imágenes de indios.

Pero si bien en 1937 se criticó a Laso por “estilizar” o crear “falsos” indios, nadie afirmó que no hubiera tenido la intención de pintar indios. Esto cambiaría al momento de la siguiente exposición importante de sus obras en 1969. Juan Acha escribió entonces que, aunque era común describir la Pascana en la cordillera de Laso como una escena indigenista, en realidad se trataría de “una alegoría o simbolismo del Perú como coexistencia de razas”. En la pintura, que compara con Las tres razas, Acha identifica al personaje hacia la izquierda como “el mismo mestizo de ‘El Alfarero’ (¿el pintor Masías como modelo?)” y al del centro como “decididamente ‘indígena’”.17 En 1978, Eduardo Calvo afirmó que, de hecho, los personajes representados en las Pascanas son “europeos o mestizos y el propio autor con trajes de indios”.18 Posteriormente, Gustavo Buntinx retomaría estas interpretaciones para sugerir que los cuadros de Laso muestran a personajes blancos o mestizos vestidos con traje indígena.19 Llega a afirmar que el Habitante de las cordilleras del Perú representaba para Laso el ideal del mestizaje y, además, que el personaje principal tiene “rasgos occidentalizados”, que sería un “indio blanco”, aunque no duda luego en señalar en el mismo ensayo que sería la representación de un indio. Se aplican al personaje del cuadro casi todas las denominaciones posibles, al tiempo que se elude la confrontación directa con la cuestión del proceso de identificación etno-racial. Buntinx considera que la indefinición fue activamente buscada por el artista y concluye que el Habitante es tanto una representación del ideal del mestizaje como una forma de incorporar al criollo a la imagen del indio.20

Esta interpretación, enmarcada en el presente, se apoya en definiciones actuales de esos términos y da por descontada la estabilidad de estereotipos y percepciones raciales a lo largo del tiempo. No tiene en cuenta que la lectura del Habitante como mestizo solo fue posible en una coyuntura

histórica particular: cuando, a mediados de siglo XX, se generalizó el concepto de mestizaje como proceso social (figurado en la masiva migración interna a la capital a partir de los años cuarenta) y como ideal nacional (formado a través de la sublimación de las diferencias socio-raciales). Para apoyar su tesis, Buntinx cita fragmentos de “La paleta y los colores” de Laso, y los lee como una defensa del mestizaje en su sentido moderno, como la fusión ideal de lo español y lo indígena. El ensayo de Laso, sin embargo, no elogia ninguna mezcla en particular, sino que más bien cuestiona la insistencia en la pureza racial. En su defensa del ideal universal de igualdad y de los beneficios y ventajas de la diversidad, Laso denuncia la idea generalizada de que los problemas sociales del Perú son el resultado de su población heterogénea. Cuestiona la importancia de las diferencias raciales en la determinación de la jerarquía social, sosteniendo en cambio que la educación y la igualdad de oportunidades resolverán la división étnica del Perú. Los argumentos de Laso difícilmente pueden interpretarse como una defensa del mestizaje, un concepto que, como hemos visto, carecía entonces de la importancia simbólica que llegaría a adquirir a partir de la tercera década del siglo XX.21 Sin embargo, la improbabilidad histórica de esta interpretación no quita que tal lectura fuera posible en un momento determinado.

Ver la raza: el papel del espectador

Los diversos análisis e interpretaciones de los cuadros de Laso están marcados por contradicciones e inconsistencias. En estas cambiantes lecturas se pueden distinguir dos grandes líneas de argumentación. Una da por sentado que sus cuadros son representaciones fallidas de indios. La otra propone que representan a otros grupos sociales, criollos o —alternativa o simultáneamente— mestizos; es decir, explica lo que considera la indefinición de los sujetos representados en los cuadros como la figuración de un grupo social ambiguo. Ambas parten de la premisa de que las categorías etno-raciales existen como instancias previas a la percepción, y que pueden expresarse a través de un conjunto de rasgos particulares. Ponen así en primer plano nociones similares acerca de la materialidad concreta de las categorías raciales y la posibilidad de aprehenderla visualmente.

Es en última instancia la imposibilidad de figurar las categorías etno-raciales lo que termina por desconcertar a los críticos. Porque si bien los cuadros son evidentemente ambiguos, para los espectadores modernos parece más difícil identificar en qué consiste esa indeterminación. Lo que complica estas lecturas parecería ser la representación del fenotipo, ya que la identidad del Habitante solo se vuelve ambigua cuando el foco de atención se dirige al cuerpo de la figura principal. En todos los demás aspectos, la figura constituye una imagen plausible de indianidad. De hecho, si la figura del cuadro de Laso le diera la espalda al espectador, probablemente nadie cuestionaría su identidad indígena. Lo que esto implica es que la raza puede leerse a través del cuerpo, más allá de los atributos evidentes de indianidad con los cuales los personajes de Laso están arropados. Donde Laso “fallaría” sería en su representación del fenotipo, ya que los atributos en sí mismos no pueden doblegar la inestabilidad de los cuerpos que cubren. El fenotipo, un signo supuestamente visual, es asumido en estas interpretaciones como un rasgo verificable.

La cuestión del fenotipo resulta crucial para una historia de las representaciones pictóricas, dado que generalmente se piensa que la raza es aprehendida visualmente. Así, aunque nos enfrentemos a una imagen ficticia, la forma en que la leemos tiende a reflejar creencias generalizadas de cómo percibimos las razas en los encuentros cara a cara. Quiero aclarar que con esto no pretendo afirmar que la raza pueda ser aprehendida visualmente, ni que sea posible una percepción visual no mediada de la raza, ni que sea de alguna manera razonable creer que hay categorías raciales que corresponden a rasgos físicos que pueden ser aprehendidos visualmente. Lo que me interesa subrayar es que esta actitud visual es un elemento clave en la forma como la sociedad despliega su imaginación racializadora, como, en palabras de W. J. T. Mitchell, la raza no es "un contenido que debe ser mediado, un objeto que debe ser representado visual o verbalmente, o una cosa que debe ser representada en una semejanza o imagen", sino que es "en sí misma un medio y una forma icónica" que determina un marco de visualización.22

En esto radica el problema que enfrentan las lecturas de los cuadros de Laso y de otras imágenes expresamente enmarcadas por categorías raciales: que construyen un producto visual que apoya y da forma a creencias generalizadas sobre grupos etno-raciales y sobre su percepción. Aunque la visión solo desempeña un papel parcial en la definición de conceptos raciales, las categorías raciales y el modo en que habitualmente son aplicadas plantean que la percepción visual es decisiva y que las razas existen como formas tangibles y visibles en el mundo. La mirada posee un poder performativo que se apoya en los argumentos de la visión para establecer la raza como un hecho visual. Admitir la falacia de la idea racial no pasa, sin embargo, por negar todas aquellas diferencias visibles que distinguen a los individuos. El deseo de contrarrestar la fuerza esencialista de la mirada racializadora que Frantz Fanon describe con tanta agudeza ha llevado muchas veces a obviar el cuerpo mismo y su percepción, sacándolos así del debate crítico.23 No es de extrañar que sea en gran medida a través de Fanon que haya sido posible volver sobre los esquemas corpóreos de la raza, para emplear las palabras de Stuart Hall.24 Estudios filosóficos como los de Linda Martín Alcoff y Charles W. Mills, entre otros, sostienen que es preciso aceptar la realidad de la raza como forma material, encarnada en el cuerpo, incluida la relevancia de la apariencia física, sin

negar por ello que las categorías e identidades raciales son construcciones sociales sobredeterminadas.25

La fenomenología, al igual que el psicoanálisis, ha desempeñado un papel fundamental en este replanteamiento de la figuración racial. Sin embargo, los enfoques fenomenológicos de la percepción racial tienden a tomar como paradigma el encuentro interpersonal, dejando de lado en gran medida el papel de las representaciones. La recepción de las imágenes de Laso nos ayuda a repensar el lugar de las representaciones visuales en el complejo proceso de la mirada racializada. Las imágenes fijan —hasta cierto punto— lo que de otro modo son interacciones sociales fluidas en los encuentros cotidianos. Tomemos por caso la reacción de un lector del siglo XIX ante una imagen etiquetada como Indios de la sierra que ilustra la Lima de Manuel Atanasio Fuentes de 1866. Este lector tachó la palabra Indios del pie de foto y escribió a mano debajo: “¡Visto por un francés!”.26 El espectador atribuyó el error a un extranjero ignorante del aspecto real de un indio; el signo de exclamación delata su indignación, su juicio sobre la imagen como una tergiversación. Esta sensación de expectativas defraudadas recuerda la que acompañaba a las declaraciones indigenistas sobre lo inapropiado de los indios de Laso. Es probable que tales cuestionamientos se expresen incluso en referencia a las fotografías —como fue el caso con las imágenes que Laso utilizó como modelos para el Haravicu— que tienen una relación de indexicalidad con el sujeto retratado. Si al mismo espectador que cuestionó la imagen de Fuentes se le hubiera presentado la fotografía que sirvió de base para el grabado, muy probablemente habría replicado que lo inapropiado era la etiqueta. Los espectadores parecen aplicar procedimientos similares de identificación y nominación en diferentes situaciones, ya sea en su trato con representaciones como pinturas, grabados y fotografías o con personas reales. Quizá la diferencia más importante sea la conciencia que los espectadores puedan tener de ciertas imágenes como representaciones, las cuales verán como una de las muchas interpretaciones posibles del término. El problema no estaría entonces en las representaciones en sí mismas, sino en las etiquetas que llevan, vale decir, en su interpretación. La confrontación con las imágenes evoca la fluidez de los procesos relacionales y situacionales y de los contextos de denominación que historiadores como Joanne Rappaport han identificado en el estudio de los

mestizos del periodo colonial y que los recientes debates fenomenológicos sobre la raza han recuperado por otras vías.27 Dicho de otro modo, se podría afirmar que la cuestión central de la disputa en torno a la representación visual de los términos etno-raciales no reside en la imagen en sí, sino en las categorías y en el proceso de su aplicación, es decir, en el disputado escenario de la interpretación.

La situación se plantea de forma distinta en el discurso textual. Cualquier término, ya sea leído o hablado, lleva consigo cierta determinación. Podrá existir desacuerdo sobre su aplicación, pero rara vez sobre el término mismo. El término “indio”, como palabra escrita o hablada, conlleva una cierta fijeza; da forma a una categoría que es, en cierto sentido, tautológica. Aislado del objeto que nombra, el término no parece dar mayores problemas. Solo cuando el término se aplica a una imagen concreta queda anclado a una representación particular y es en ese momento cuando el espectador comparará el término, ahora tomado como etiqueta, con lo que en su mente es el objeto designado.

Figura 60. Anónimo, Indios de la sierra, grabado en Manuel Atanasio Fuentes, Lima (1866). Sección de libros raros, Colección Latinoamericana Benson, Universidad de Texas en Austin.

Todo esto nos lleva de nuevo al problema fundamental de la verificación, al hecho no siempre tan evidente de que no hay un referente físico real para la categoría “indio”. Las representaciones de las categorías raciales son abstracciones, conceptos que no existen del mismo modo que los objetos o las personas en el mundo. Los signos fenotípicos concretos ciertamente existen, y todos los seres humanos poseemos rasgos particulares asociados con un colectivo —rasgos en función de los cuales somos privilegiados o discriminados—, pero la forma en que estos signos son nombrados y

definidos mediante categorías más generales no es prediscursiva; no pueden existir antes de la representación. Como sostiene Peter Wade, el fenotipo racial no puede considerarse una base biológica neutral para la percepción; es, más bien, una construcción histórica, ya que "no es cualquier variación fenotípica la que se ha racializado (en cualquiera de las cambiantes definiciones de 'raza'), sino un conjunto específico de variaciones que se han hecho prominentes en encuentros de larga duración".28 Si partimos de la afirmación generalmente aceptada de que las categorías raciales son símbolos de complejos sistemas de convenciones, lo que está en juego es la naturaleza de esas construcciones. No son necesariamente imágenes, ni simplemente palabras, sino objetos sobredeterminados, una síntesis de diferentes elementos o, en palabras de Mitchell, un campo multisensorial y multisemiótico.29

Podemos aproximarnos a la falacia de las representaciones visuales de las categorías etno-raciales evocando el modo como los espectadores se imaginan que funciona la verificación. En principio, uno podría suponer que los espectadores contrastan la representación percibida con una imagen mental equivalente que él o ella puede considerar apropiada. Pero esto no es exactamente lo que ocurre en realidad. Como lo demuestran sutilmente las investigaciones fenomenológicas de Jean Paul Sartre sobre la imaginación, las imágenes mentales no son estables. Sartre describe enérgicamente su naturaleza sintética y espuria: son "[a]mbiguas, pobres y secas a la vez", afirma, "aparecen y desaparecen a tirones; se dan como un perpetuo 'en otro lugar', como una perpetua evasión".30 La imagen mental de, en este caso, un indio no proporciona una imagen visual análoga a la que podemos aprehender mediante la percepción. Todo esto arroja dudas acerca de las nociones más elementales de verificación, ya que la imagen mental no puede ser compartida ni sostenida de forma que permita una comparación directa. En consecuencia, las nociones elementales de verificación se ven comprometidas. La inestabilidad de las imágenes mentales torna así aún más difícil la ya complicada cuestión de las respuestas del espectador a las imágenes visuales que pretenden representar razas.

Sin embargo, el estudio de Sartre nos dice algo más sobre las imágenes mentales, algo que puede ayudarnos a entender mejor el proceso a través del cual imaginamos percibir la raza. Para Sartre, las imágenes mentales son

motivadas por intenciones que a su vez están definidas por el conocimiento, “ya que uno representa en imagen solo lo que conoce de alguna manera y, recíprocamente, el conocimiento aquí no es simplemente conocimiento, es un acto, es lo que quiero representarme”.31 Más aún, este conocimiento no es una simple información añadida a la imagen, sino que constituye “la estructura activa de la imagen”. Esto se hace evidente cuando pensamos en qué es lo que realmente ocurre cuando intentamos imaginar a un indio (o, para el caso, cualquier categoría etno-racial). Lo que puede suceder es que solo imaginemos casos específicos de personas a las que asignamos estos términos, u otras representaciones visuales, o cosas que asociamos con el término: una prenda de vestir, un paisaje, una canción, quizá incluso el olor de una comida. Lo que aparece ante nosotros no es una imagen tal y como la percibimos en el mundo, sino una compleja síntesis de una amplia gama de elementos enmarcados por el discurso y las convenciones.

La descripción que hace Sartre de la compleja experiencia del pensamiento contribuye a socavar el privilegio otorgado a la vista en los debates sobre la raza, pero también pone en primer plano cómo la infinita heterogeneidad de la experiencia individual termina por poner en cuestión las categorías raciales. De allí que sea tan difícil llegar a consensos generalizados en torno a las identificaciones raciales, y de allí también que el exceso y la rigidez caricaturesca definan la mayoría de los estereotipos consensuados. La fenomenología sartreana de la imaginación nos lleva así, por un camino quizá inesperado, a la propuesta generalmente aceptada de que las imágenes de la raza, como otras imágenes, son conceptos siempre ya constituidos a través de condiciones culturales, sociales e históricas particulares.

Supuestos similares están implícitos en las formas en que utilizamos la observación directa para identificar y clasificar en la vida cotidiana. Los procesos de percepción, reconocimiento e identificación involucrados en la confrontación directa son evidentemente modelados en el discurso y están mediados por estereotipos y expectativas sociales.32 Sin embargo, la fluidez de las situaciones sociales que conforman y definen la identificación cotidiana está ausente de la imagen singular fijada a través de la representación visual. Para ser convincente, la imagen debe estar claramente establecida y anclada por convenciones altamente codificadas. Ya se trate de estereotipos de morfología y fenotipo, o de atributos morales

y materiales, estas convenciones solo pueden ser naturalizadas o convertirse en objeto de consenso a través de la repetición. Una sola imagen difícilmente puede establecer una convención visual. Es evidente que, en la medida en que influyen en la elaboración de imágenes mentales, las representaciones desempeñan un papel importante en la estabilización y fijación de la naturaleza elusiva de las imágenes raciales, contribuyendo así a la constitución de estereotipos colectivamente ratificados.

También es importante advertir que, aunque en general nos centremos en representaciones, el papel del espectador sigue siendo, como hemos visto, un elemento clave, muy a menudo soslayado o neutralizado mediante el recurso a un ideal de sujeto trascendente y constante. Esto nos lleva a perder de vista las especificidades históricas y las contingencias de la visión. Como sugieren las sucesivas lecturas de las obras de Laso, la indeterminación de sus personajes indígenas solo emerge como problema para espectadores formados en estereotipos más rígidos. Se podría identificar un primer cambio significativo en la formación de las convenciones visuales de lo indígena en la aparición de la pintura indigenista a principios del siglo XX. Fue este un momento en el cual representaciones altamente esquematizadas se consolidaron en una imagen consensuada del indio que se extendería y mantendría con la expansión coincidente de la cultura impresa y los medios de comunicación de masas. En 1937, cuando surgieron los primeros reparos a los indios de Laso, el indigenismo pictórico ya había establecido una forma particular de representar el concepto. Inspirándose en las corrientes organicistas y vitalistas del pensamiento de principios del siglo XX, los indigenistas forjaron una teoría del telurismo en la que, a través de la confluencia de nociones biológicas y geográficas, se hacía que el cuerpo del indio expresara el poder del paisaje montañoso andino. El “hombre de bronce” de los Andes era un ideal que fácilmente podía acomodarse tanto a las reivindicaciones políticas como al determinismo geográfico de la época. Moldeada por el pensamiento racialista, la exaltación de un cuerpo indígena viril y macizo se convirtió en una obsesión para los pintores y escritores indigenistas, quienes exageraron rasgos físicos puntuales como elementos de lo indígena.33 Estas convenciones definieron las opiniones de los críticos de Laso. Raygada, por ejemplo, fue un firme defensor del

indigenismo de Sabogal, el movimiento que más hizo por perfeccionar los estereotipos visuales generalmente asociados al indio.

Los indigenistas afirmaban que habían captado la esencia de la raza. Esta afirmación no era meramente estética, sino también ética y política, ya que implicaba que sus imágenes derivaban de una estrecha proximidad física y espiritual con el indio. La tosquedad de las telas sobre las que pintaban y la crudeza intencional de sus imágenes se convirtieron en signos de proximidad, y sus pretensiones de mayor realismo se basaban, de hecho, en la caricaturización. Sabogal le dijo una vez a un entrevistador que los indios de Laso, “pintados después de su regreso de Europa”, parecían “tibetanos” y que incluso sus llamas “carecían de carácter”.34 Evidentemente, la implicación aquí es que las representaciones de Laso eran inadecuadas porque el pintor habría estado alejado tanto física como espiritualmente de sus modelos. Lo que indigenistas como Sabogal reivindicaban como realismo, sin embargo, no era más que un paradigma estético y racial distinto. Como hemos visto, Sabogal y otros pintores indigenistas terminarían siendo acusados de aquello que criticaban en Laso: sus representaciones del indio no serían suficientemente realistas. El “horizonte de expectativas” de cada generación, en palabras de Hans-Robert Jauss, enmarca las lecturas de la pintura.35 Una historia de la recepción como la que aquí hemos esbozado brevemente puede dar cuenta del lugar que ocupan las convenciones y las determinaciones sociales en las diferentes interpretaciones de las imágenes que pretenden representar la raza. Al mismo tiempo, como demuestran claramente las lecturas de los cuadros de Laso, también revela la inestabilidad radical, las contradicciones y las complejidades inherentes a cualquier intento de figurar visualmente la raza.

La construcción de la imagen del indio

Es difícil evocar cómo Laso construyó su Habitante de las cordilleras del Perú. No se conservan estudios preliminares, ni documentación que permita conocer el modo en que concibió el cuadro. La suya fue la primera imagen de este tipo, la primera representación del indio como colectivo singular. Durante mucho tiempo seguiría siendo una imagen única y aislada. En el momento de su creación, marcó un estricto contraste con la serialidad de las acuarelas costumbristas, y más tarde se desmarcaría de la rígida regularidad que dominaba la lógica de los tipos fotográficos. No sabemos quién fue el modelo o si lo hubo, aunque Acha sugirió tímidamente, y quizá de forma incorrecta, que podría haber sido el artista Francisco Masías, quien se encontraba en París cuando se pintó el Habitante. Lo que se desprende del cuadro final es que Laso, en última instancia, hizo recaer el peso de la identificación no en el cuerpo de la figura, sino en sus atributos, el principal de los cuales es la cerámica precolombina que se muestra al espectador. Al relacionar el sujeto principal —que suponemos es una figura contemporánea — con el pasado precolombino, Laso crea un argumento genealógico que reivindica una línea de continuidad desde los antiguos pueblos del Perú hasta el indio contemporáneo, un relato que, con el paso del tiempo, se afianzaría obsesivamente en las clásicas postales de principios del siglo XX que muestran a hombres y mujeres indígenas posando frente a monumentos incas. Como si el tiempo hubiera colapsado, el indio contemporáneo quedó integrado a un pasado lejano que, sin embargo, su propia figura trae hasta el presente. Al igual que la imagen ideal del Perú proyectada a través de las tarjetas postales, la cerámica precolombina del cuadro de Laso enmarca esa continuidad en función de un vínculo espiritual que, en última instancia, también afirma la idea de permanencia biológica. Aunque oculto bajo el sombrero y el poncho, el cuerpo del indio no puede dejar de estar implicado en narrativas que son a la vez genealógicas, históricas y biológicas.

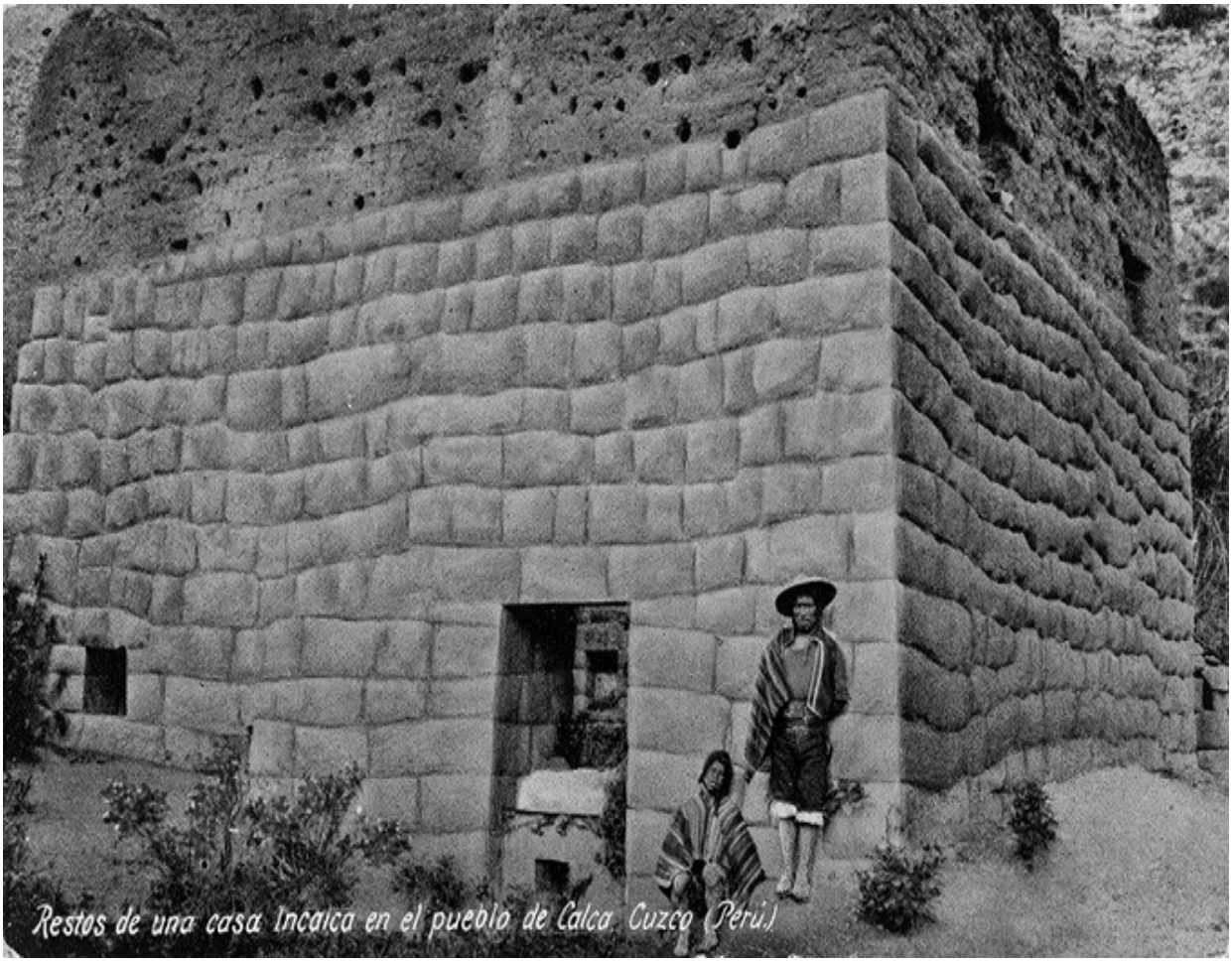


Figura 61. Eduardo Polack-Schneider (ed.), Ruinas del palacio del inca Manco Capac, Cuzco, ca. 1901-1910. Postal, G. Morgenroth & Cía. Colección privada, Lima.

La confluencia de nociones de linaje y cultura en la figuración del cuerpo indígena se afirmaría diversamente a través de otros enfoques visuales. Una década después del Habitante de las cordilleras del Perú, Luis Montero seguiría una estrategia diferente, aunque con efectos similares, en el proceso de composición de la imagen del Inca para su gran tela académica, Los funerales de Atahualpa (véase la fig. 15). Enfrentado al reto de crear una imagen del inca muerto, Montero tomó como modelo el rostro del cadáver de su amigo Palemón Tinajeros, un artista peruano y humilde dibujante que había fallecido en Italia cuando Montero preparaba su gran tela. Laso había

pintado anteriormente un retrato de Tinajeros, un artista protegido por los artistas, de quien sin duda fue amigo. El cuadro es un retrato directo cuya sencillez evoca los orígenes sociales del personaje representado. Sus rasgos son claramente diferentes a los de los numerosos artistas, intelectuales y políticos que formaban el círculo más cercano de Laso y a quienes este retrató a lo largo de su vida. Aunque disponemos de indicios que nos permiten determinar que sus contemporáneos identificaban a Tinajeros como un hombre de ascendencia indígena, lo que importa aquí es que Laso definió claramente su imagen como un retrato.36 Montero, por su parte, utilizó la idea del retrato de forma diferente, tomando los rasgos de una persona real para dar al Inca la apariencia de un individuo concreto, y a su pintura el aura de verosimilitud que exigía su composición histórica. En las extensas discusiones que se dieron sobre la pintura de Montero en su recorrido de Florencia a Lima, los críticos resaltaron la especificidad del retrato del Inca muerto, que opusieron a la apariencia improbable de las mujeres del Inca, descritas como vulgares tipos italianos. De este modo, un individuo contemporáneo de ascendencia indígena podía representar a todo un grupo humano, cuya identidad y permanencia en el tiempo se sustentaban en la idea de imaginarios vínculos de sangre (aunque, por supuesto, no hubiera relación directa entre Atahualpa y el hombre elegido para representarlo). Con esta operación, Tinajeros el individuo se ve transformado en un tipo racial. Inevitablemente, y tal vez sin saberlo, Montero contribuyó así a construir una definición racialista del indio, no apoyado en discursos científicos sino a través de lo que son esencialmente nociones populares de continuidad biológica. El efecto final, sin embargo, no difería mucho de los argumentos que la antropología física propondría en el último tercio del siglo XIX.

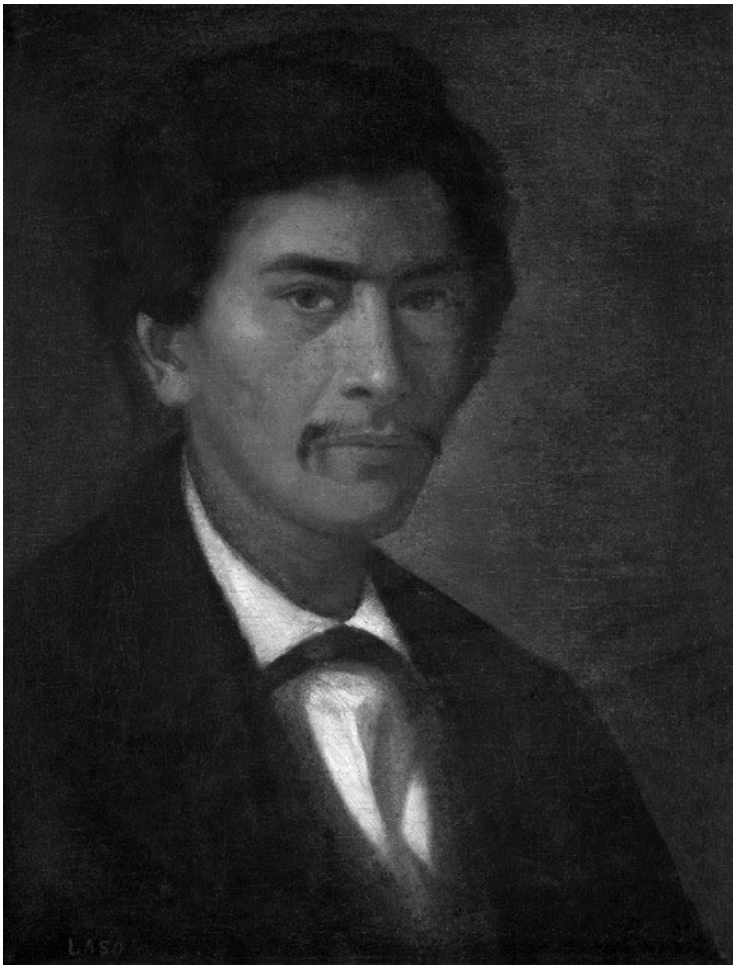


Figura 62. Francisco Laso, Palemón Tinajeros, ca. 1860-1863. Óleo sobre tela, 51 x 39,5 cm. Colección privada, Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

Aunque todavía no se habían materializado localmente en forma de un proyecto visual sistemático, los discursos tipológicos de pretensiones científicas ya estaban presentes en la proyección discursiva de la fotografía cuando Laso pintó el Habitante. La idea del tipo que determinó las series contemporáneas de acuarelas costumbristas carecía del rigor metódico al que pretendieron sistemas visuales posteriores. Sería recién con el surgimiento del formato fotográfico de la tarjeta de visita a finales de la década de 1850 cuando aparecería el primer repertorio significativo de temas indígenas. En términos generales, sin embargo, los estudios limeños imitarían las poses, el tono e incluso la aleatoriedad de la tradición de imágenes costumbristas. La

consistencia metódica de la mirada científica que luego sustentaría los argumentos de la antropología física aparecería por primera vez en la obra de Ricardo Villaalba en Arequipa y La Paz en las décadas de 1860 y 1870. Su extensa serie de retratos de sujetos aymaras y quechuas, probablemente realizada por encargo —o al menos creada para satisfacer una demanda externa—, parece ser la primera expresión sistemática de una nueva forma de representación racial.37 El ejemplo de dos fotografías de gran formato de un hombre y una mujer tomadas en Arequipa a principios de la década de 1860 apunta nítidamente a la intención y usos de estas fotografías. El lenguaje implacable y rígido de las imágenes confiere al evidente desasosiego que revelan los rostros de las personas retratadas un patetismo que habla de la fotografía como práctica de sometimiento, lo que es violentamente reafirmado por las inscripciones que, escritas en el reverso por su anónimo propietario, las fijan como tipos raciales: “Mujer india / como la que se ve en Arequipa / Perfecto ejemplar”; “Indio, como el que se ve en Arequipa. Buen tipo”.38 Las figuras se convierten en “ejemplares” de una idea siempre ya prefigurada por las premisas del pensamiento racialista; los retratos reales de personas concretas, sometidas al anonimato, se convierten en ilustraciones de un concepto. Fue a través de la regularidad abstracta de la naturaleza serial de sus formatos comerciales que la fotografía ideó el lenguaje instrumental de la tipología.39 Pero el anonimato de los sujetos en este género de imágenes es significativamente diferente de la abstracción alegórica sin nombre del Habitante de Laso. El cuadro podría haber sido modelado en una persona real, tal vez incluso un retrato fotográfico, pero se ofrece y se lee no como índice sino como símbolo y como icono.

Figura 63. Ricardo Villaalba, Hombre de Arequipa, década de 1860. Impresión en papel albuminado, 21,59 x 15,88 cm. Colección privada, Lima.

Fotografía: Daniel Giannoni.

Figura 64. Ricardo Villaalba,

Mujer de Arequipa, década de 1860. Impresión en papel albuminado, 21,59 x 15,88 cm. Colección privada, Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

Figura 65. Georges Profit, Retrato de un niño nacido en el Cuzco (Perú) en 1866, muerto en París en 1880. Escultura de tamaño natural de Émile Soldi, donada por el artista al Museo de Etnografía de Trocadero. Ilustración en Émile Soldi, Les arts méconnus (París, 1881), 339. Colección privada, Lima.

La indexicalidad fue la promesa central de la figuración racialista. Llevada al extremo, la pretensión de estas imágenes tan distintas de dar cuerpo a las categorías raciales desembocó en la creación de esculturas o calcos de personas reales para representar categorías etno-raciales, una estrategia que pretendía literalmente capturar los complejos elementos que configuraban las ideas modernas de indigeneidad en la forma de la exterioridad de un cuerpo. Había que apelar definitivamente a lo real, a la huella física concreta

que superaría incluso la referencialidad indicial de la fotografía. Una temprana manifestación de este procedimiento es la estatua de un niño peruano que un viajero austro-francés, Charles Wiener, secuestró en las alturas de Vilque, en Cuzco, y se llevó a París como espécimen antropológico. En 1878, el escultor Émile Soldi expuso la imagen del anónimo niño de doce años —que, según él, tenía los "rasgos característicos que atestiguan la pureza de la raza"— en el pabellón peruano de la Exposición Universal de París. Posteriormente, Soldi donaría la pieza al nuevo Museo Etnográfico del Trocadero. El niño, quien moriría en Francia en 1880, quedaría fijado como un tipo en la taxonomía antropológica, como objeto de museo, como pieza emblemática de lo indígena andino. Fascinado por lo que denominaba las artes "méconnus" (desconocidas), Soldi describió su admiración por las figuras que el niño esculpía en arcilla mientras posaba en su estudio, como prueba de que la "raza a la que pertenecía debió valorar y cultivar las artes con provecho". La escultura lo muestra en el acto de sostener la arcilla aún informe, en un gesto que de alguna manera evoca el papel que la vasija antigua desempeña en el Habitante de las cordilleras del Perú como memoria atávica de un pueblo.40 De este modo, el indio queda figurado como encarnación de una memoria ancestral que, impermeable a los cambios históricos, persiste como una constante en el tiempo. Las nociones culturales de un inconsciente étnico subyacente están así inextricablemente enmarcadas a través de concepciones biológicas de linaje y tipología racial.

La relación entre los actuales y antiguos peruanos era, sin embargo, un asunto complejo, si tomamos en cuenta los argumentos que afirmaban que el cuerpo del indio, degradado por la opresión, no podía representar adecuadamente a "la raza".41 El pasado podía entonces servir para modelar el presente. En la búsqueda de la imagen auténtica del indio, se llegó a considerar que los huaco-retratos precolombinos eran evidencia directa de antiguas fisonomías. La idea fue elaborada visualmente en 1877 por el viajero Ephraim George Squier, en su grabado basado en una fotografía de lo que describió como una "cabeza peruana moderna". Allí muestra a un hombre posando junto a dos huaco-retratos precolombinos, una imagen que establece una relación directa entre el antiguo pasado material y su presente corporalizado.42 Las cerámicas moche seguirían sirviendo como referencias privilegiadas para los artistas del siglo XX interesados en las reconstrucciones históricas. Esta continuidad lleva implícita una idea

racialista. El paradigma de la permanencia biológica se haría más directo y explícito cuando se pasó a recurrir a cráneos antiguos, considerados herramientas científicamente precisas que podían ayudar a los artistas a dar forma a retratos indígenas correctos.43 Detrás de esta búsqueda yacía la persistente noción de la materialidad tangible de las categorías raciales como esencias corporalizadas y mensurables.

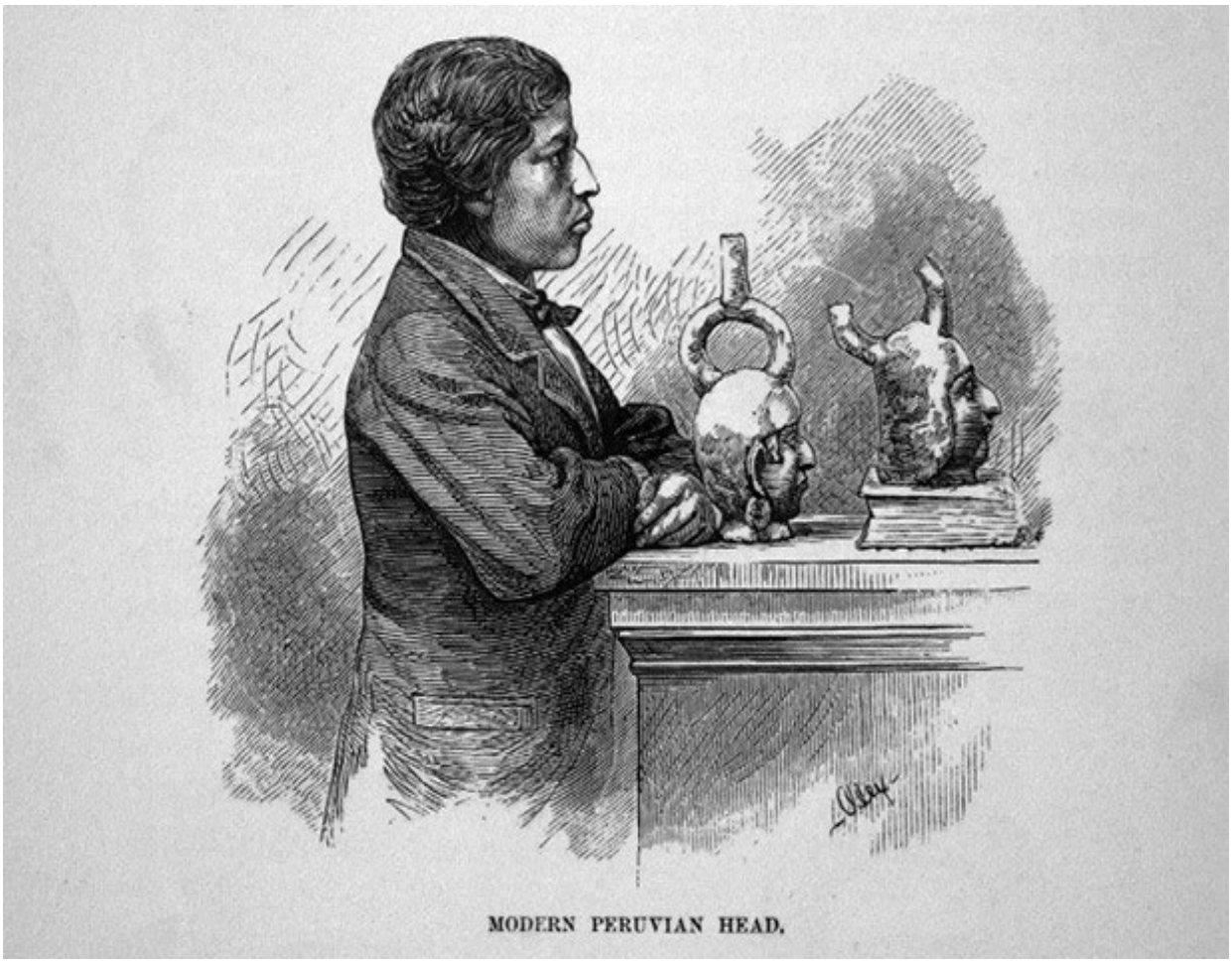


Figura 66. Cabeza peruana moderna. En Ephraim George Squier, Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas (Nueva York: Henry Holt and Company, 1877), 184. Colección privada, Lima.

Figura 67. Camilo Blas (José Alfonso Sánchez Urteaga), Estudio de huaco-retrato moche, ca. 1932-1933. Lápiz sobre papel, 22,4 x 29,1 cm. Museo de Arte de Lima, Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini, 2008.3.1316. Fotografía: Daniel Giannoni.

Sería sin duda posible localizar el origen de muchos de estos supuestos racialistas que subyacen a la figuración popular del indio como encarnación de elementos culturales y biológicos en el periodo de auge del racismo científico durante el siglo XIX. Pero sería un error limitar la explicación de este complejo concepto racialista a los desarrollos académicos en los campos de la antropología física y afines. Poole ha sugerido que la noción de "tipo" como una esencia y como una construcción visual y fisionómica objetivizada surgió independientemente de —y acaso antes que— los discursos

taxonómicos y biológicos que más adelante se asociarían con una teorización "científica" de la idea de raza.44 La circulación masiva de colecciones visuales de libros de trajes y tipos étnicos a finales del siglo XVIII y el desarrollo de las tradiciones locales de acuarelas y fotografías costumbristas a las que dio lugar probablemente tuvieron un mayor impacto; aunque podría argumentarse que su lógica de orden y su formato serial también derivó en última instancia del impulso taxonómico surgido a partir de debates científicos anteriores. Los argumentos visuales que entrelazaban cuerpos y objetos materiales se forman ya a partir de las nociones racialistas que persistirán en el siglo XX. El encuadre arqueológico del cuerpo indígena contemporáneo que Laso figuró en su Habitante de las cordilleras del Perú fijó con precisión esa fórmula en los ropajes de la cultura.

La idea moderna del indio que ingresó al imaginario popular en el siglo XIX fue, en efecto, una construcción compleja que combinaba argumentos genealógicos, biológicos y culturales en la conformación de una figura sobredeterminada de alteridad. Las múltiples estrategias utilizadas por los artistas para crear sus imágenes del indio revelan los supuestos que articulan estas imágenes, así como la incertidumbre que sostiene al proyecto de dar forma visual a categorías etno-raciales. Laso parece haber sido consciente de los retos y los peligros de encarnar abstracciones. Sus personajes indios apenas son visibles bajo sus pesadas vestimentas y bajo las sombras que sobre sus rostros echan los sombreros que llevan. Es como si la representación del cuerpo del otro fuera un desafío demasiado grande para el pintor. En términos más generales, se percibe siempre cierto grado de conciencia en el productor o el espectador con respecto a las falacias que subyacen al proyecto de figurar la idea racial. La búsqueda de la "verdadera" imagen del indio, no obstante, persistiría a través de otras vías y enfoques con la misma insistencia obsesiva con que se vería impugnada una y otra vez.45

Imágenes imposibles

> Ni los individuos, biológicamente considerados, ni sus formas de hablar, ni sus culturas “caen en” tipos; son clasificados en tipos por el observador o por ellos mismos. El número de clasificaciones teóricamente posibles solo está limitado por la capacidad de observación humana.
>
> HARRY TSCHOPIK JR., “Sobre la identificación del indio en el Perú”46

Todavía queda por discutir una cuestión central en las controversias y debates que venimos abordando, la de la indeterminación de las propias designaciones etno-raciales en la región andina, en donde la complejidad intrínseca de la nominación se confunde con la inestabilidad latente de las propias categorías e imágenes raciales. Porque el indio no es un concepto aislado, sino una designación fijada relacionalmente en contraste con otros términos, un elemento que existe en lo que se percibe como un continuo sutilmente graduado. Entre los dos polos definitorios —el indio y el español/criollo— se encuentra una serie casi infinita de rasgos físicos y formas culturales variables que escapan a los intentos de establecer distinciones. La dificultad para identificar y clasificar a las personas ha sido concebida como un problema social crítico desde el periodo colonial, y las experiencias reales en la vida cotidiana han sido generalmente descritas como cargadas de indeterminación, ambigüedad y duda.47

Las imágenes intentan resolver de algún modo esta inestabilidad, pero la imposibilidad de definir y clasificar las razas se hizo evidente desde el momento en que esas categorías adoptaron la forma de objetos visuales a fines del siglo XVIII. Tomemos, por ejemplo, la serie de imágenes de indios y otros grupos étnicos representados en las acuarelas comisionadas por el obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón. Las muchas figuras de indios de esta colección se distinguen por su sutil origen social y étnico; tan sutil, de

hecho, que a no ser por las etiquetas serían irreconocibles para un espectador moderno. Es apenas posible imaginar un cuadro de castas sin leyendas. En ausencia de textos cuidadosamente inscritos junto a cada figura, la mayoría de las categorías intermedias seguirían siendo indescifrables: la apertura a otras lecturas pondría en entredicho sus narrativas predeterminadas.48 El temor expresado en los debates sobre la identificación de las identidades raciales equivale a la compulsión por etiquetar y fijar sus significados. Las afirmaciones simplistas sobre el carácter eminentemente visual de la raza se ven traicionadas por el necesario recurso a la palabra escrita.

El hecho de que la visualidad sea concebida como un factor crítico es a la vez significativo y engañoso, teniendo en cuenta que las categorías etno-raciales son evidentemente construcciones complejas determinadas por otras tantas variables de lengua, vestimenta, posición social y fenotipo. Son procesales, relacionales y situacionales, y están sujetas a las lecturas y perspectivas siempre cambiantes del espectador. El tiempo también las transforma. Las categorías etno-raciales miran al pasado, a los orígenes biológicos o sociales del sujeto, pero también al futuro, a una previsible siguiente etapa de mestizaje y transformación. Refiriéndose a las primeras clasificaciones etno-raciales coloniales, Thierry Saignes y Thérèse Bouysse-Cassagne conciben un escenario que podría llevar a la sociedad a imaginar a los mestizos no solo como “un nuevo producto biológico, sino como una cadena reproductiva sin fin”.49 Esta observación señala el dinamismo que impregna las percepciones de las categorías raciales en la región andina no solo como diferencias percibidas, sino, lo cual quizá sea más importante, como diferencias que se proyectan en el tiempo: cualquier instancia clasificatoria específica necesariamente imagina siempre y desde ya las consecuencias del mestizaje. Las designaciones raciales no están fijas en el presente; implican una imaginación social e histórica más amplia que se mueve con fluidez entre el pasado y el futuro.

Es en este escenario de categorías en perpetuo cambio y de identidades fluctuantes donde deben enmarcarse las representaciones etno-raciales. El hecho es que los términos y las taxonomías raciales intentan crear un grado de coherencia para un sistema que carece de ella. El discurso racialista propone un programa de clasificación basado en etiquetas. Como ha observado Christian Metz, una “sociedad lexicaliza y percibe las distinciones que más necesita”.50 Así, de todos los diversos términos que conforman la

aparentemente interminable cadena de gradaciones raciales en la región andina, solo unos pocos resultan ser significativos. Los extremos "criollo"/"indio" y el término que designa todas las gradaciones intermedias —"mestizo"— tienen preponderancia simbólica. Pero incluso estos términos no quedan plenamente fijados y determinados. En ausencia de atributos, accesorios o etiquetas, la representación racial permanece siempre en entredicho.51

Las imágenes visuales de categorías etno-raciales delatan su naturaleza compleja y sobredeterminada como imágenes que pretenden representar esas categorías a través de la figura humana, pero que, de hecho, terminan por confirmar que, como significante de la raza, el cuerpo se revela como un objeto de representación inexpugnable y paradójicamente esquivo. Esto resulta más evidente en la imagen visual del criollo. Es de hecho significativo que la tapada haya sido históricamente el emblema de la cultura criolla, sobre todo cuando se tiene en cuenta la cuestionada condición racial de las élites limeñas tradicionales. Por ello, no sorprende que la imagen dominante de lo criollo sea la de una mujer sin rostro, cuya proverbial belleza no puede verse. Los escritores se fijan en los contornos de su cuerpo, en sus pies, en sus brazos descubiertos y, sobre todo, en su único ojo incorpóreo. Es el vestido como traje, como atributo de lo criollo, lo que sustituye a su cuerpo físico. Como crudamente lo pondría un visitante norteamericano poco impresionado por la belleza de las mujeres de Lima:

[…] las desviaciones de este estándar [de belleza] son muchas, incluso entre aquellas de inmaculado linaje español, e innumerables entre otras de sangre impura y casta envilecida. Es probable que si aquellos que antes dieron testimonio de una gracia limeña universal pudieran ver a las mujeres vestidas en modas posteriores, concluirían que la saya y manto, el traje misterioso que antes usaban, hizo mucho para formar sus opiniones.52

Así, la belleza —e implícitamente la blancura— de las mujeres de Lima dependía paradójicamente de su invisibilidad. Es difícil imaginar de qué otra forma podría haberse representado la identidad racial de las clases altas

peruanas. Como todas las designaciones racialistas, lo blanco es un atributo relativo y debatido, al igual que lo fue la condición racial de los criollos, siempre puesta bajo sospecha. Por ello, precisamente la tapada llegaría a convertirse en el medio perfecto para afirmar la imagen de una clase alta peruana preocupada por la pureza de su “inmaculado linaje español”. La única manera de representar la noción abstracta de pureza racial era mediante rodeos.53

El mestizo plantearía otros desafíos a la representación. Volviendo a la identificación del Habitante de las cordilleras del Perú como mestizo, podríamos proponer que esa lectura pasa por alto la cuestión fundamental de si acaso una figura vestida de indio podría efectivamente representar a otra figura etno-racial. En el imaginario social peruano, el mestizo casi siempre es descrito como un indio que ha abandonado sus valores tradicionales; se lo figura como un indio urbano desplazado. Esta dislocación quiebra la esperada coherencia entre indigeneidad, geografía y cultura que marca la imagen moderna del indio. Así, un mestizo que asume la vestimenta indígena dejaría de serlo, ya sea por la apropiación inauténtica de una vestimenta ajena o por el retorno a sus orígenes indígenas. A falta de etiquetas, la categoría es prácticamente imposible de representar visualmente. La radical inestabilidad del mestizo explica su ausencia en una historia más amplia de representaciones visuales.

El mestizo ideal, aunque concebido por los intelectuales peruanos de principios del siglo XX como la fusión perfecta del indio y el español, nunca fue estable. Permanece siempre definido y enmarcado por sus componentes.54 José Sabogal intentó representarlo a través de la figura paradigmática del mestizaje: el Inca Garcilaso de la Vega. Su retrato imaginario ensambla una extraña figura compuesta cuya hibridez irresuelta tiene algo de monstruoso.55 Una estricta línea vertical parte en dos la figura y la composición, pero también el propio rostro de Garcilaso: barbado en un lado, lampiño en el otro. Para fijar aún más cada uno de los extremos raciales, Sabogal los asoció con emblemas históricos. En uno de los lados colocó un edificio con la típica puerta trapezoidal inca; en el otro, una pluma, signo de la escritura. De esta manera, el mestizo ideal se figura conceptualmente como una combinación de factores biológicos y culturales, como una imagen que reúne las nociones modernas de raza y etnicidad. El resultado es una imagen puramente simbólica, en la que ambos extremos

están presentes, pero en la que su fusión no puede representarse. Para ser eficaz, la imagen debe poner en primer plano atributos iconográficos. No debe sorprender, entonces, que a lo largo del siglo XX el mestizo no fuera representado por medio de la figura humana, sino visualizado principalmente a través del arte y la cultura material, vale decir, a través de los objetos considerados productos emblemáticos de una cultura mestiza. Los pintores indigenistas representaron obsesivamente los retablos, las cerámicas, los mates burilados y las pinturas que, según ellos, recogían el espíritu de un arte popular mestizo.56

Figura 68. José Sabogal, Garcilaso de la Vega, 1949. Óleo sobre tela, 80 x 80 cm. Colección María Jadwiga Sabogal, Lima. Archivo Digital de Arte Peruano. Fotografía: Daniel Giannoni.

Como lo sugiere el retrato de Garcilaso pintado por Sabogal, el mestizaje solo puede ser representado como una alegoría: una alegoría que admite, tácitamente, la imposibilidad de una representación naturalista de cualquier categoría racial. Se podría argumentar que la caricatura es una excepción a esta regla, puesto que es un tipo de imagen en la que, más que cualquier atributo, es el propio cuerpo el que se convierte en un lugar central del significado. Sin embargo, la caricatura opera privilegiando aspectos corporales que adquieren un contenido simbólico. La caricatura juega con la noción de representación naturalista, pero funciona convirtiendo los elementos fenotípicos y morfológicos en atributos. A su manera, la caricatura también funciona de forma alegórica, construyendo su legibilidad mediante el despliegue de convenciones visuales.

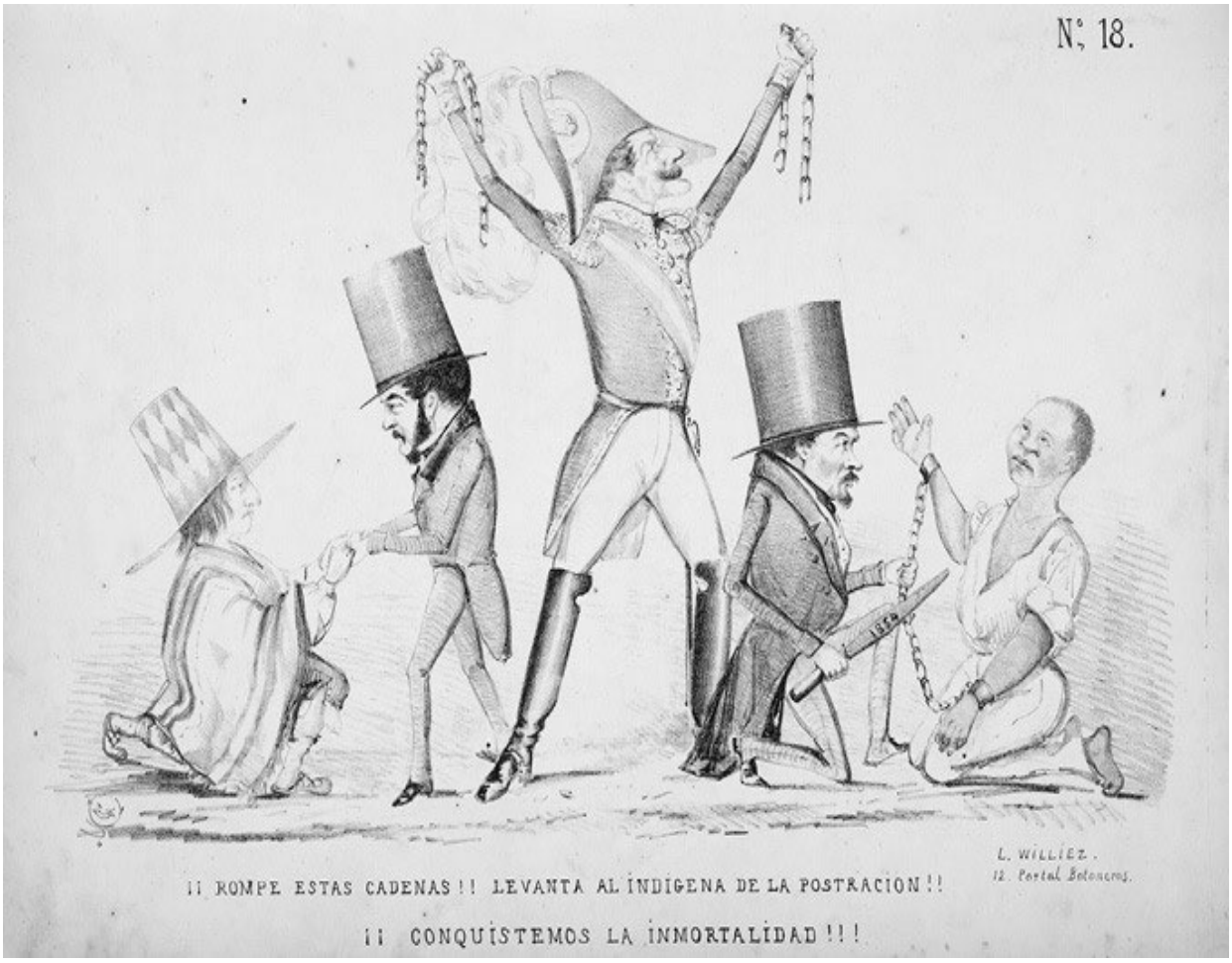

N°. 18.
L. WILLIEZ.
12. Portal Botoucms.
¡¡ ROMPE ESTAS CADENAS !! LEVANTA AL INDIGENA DE LA POSTRACION !!
¡¡ CONQUISTEMOS LA INMORTALIDAD !!!

Figura 69. Manuel María del Mazo (dibujo) y Léon Williez (litógrafo), ¡¡Rompe estas cadenas!! ¡¡Levanta al indígena de la postración!! ¡¡¡Conquistemos la inmortalidad!!!, serie Adefesios, n.° 18. Litografía, 31 x 43,7 cm. Museo de Arte de Lima, 2009.2.17. Fotografía: Daniel Giannoni.

Al igual que las imágenes alegóricas que abundan en la pintura académica, el indio de Laso da forma visual a una abstracción. La teoría académica estuvo en gran medida dedicada a resolver problemas derivados de la necesidad de dar forma visual a categorías abstractas. Los atributos están ligados a la convención, a significados acumulados y fijados a través de una historia de representaciones; generalmente adquieren significado a través de signos arbitrarios como los que identifican a los indios de Laso: los trajes que llevan, los paisajes que habitan y la cerámica precolombina que aparece tanto en el Habitante de las cordilleras del Perú como en el Haravicu. Estos atributos sirven para anclar a sus personajes como representaciones de lo andino, como el propio Laso describió al Habitante. Sus cuerpos están casi completamente cubiertos por estos signos de indianidad. Solo quedan visibles los rostros, oscurecidos por las sombras que proyectan sus monteras y las manos. Lo mismo ocurre en la mayoría de las representaciones de personajes indios de Laso, en donde el cuerpo de sus figuras permanece siempre oculto. De hecho, las pinturas de Laso evitan sistemáticamente esos cuerpos, colocando la mayor parte del peso significante en otros atributos de indianidad.

El fracaso de los indios de Laso podría ser interpretado como el fracaso de las expectativas asociadas a la figuración naturalista de la raza. Pues, por mucho que su identificación quede fijada por atributos étnicos, inevitablemente siguen siendo, en tanto imágenes de cuerpos, imágenes raciales. En una sociedad angustiada por el temor a la movilidad etno-racial y las identidades en cambio, el vestido y los atributos terminan siendo considerados como elementos superficiales de identificación. Los espectadores renuncian a estos apoyos evidentes para buscar en el cuerpo aquello que se percibe como la base fundamental de la identidad racial. Dicho de otro modo, aunque el cuadro de Laso es una alegoría —una imagen compuesta, una ficción imaginada por el artista—, termina siendo tratado por los espectadores como la representación naturalista de un referente

directamente percibido. De esta forma, se suelen interpretar las imágenes raciales, aunque, como he sostenido, todas las imágenes que pretenden representar la raza son alegóricas y funcionan a través de signos arbitrarios.

Para los críticos posteriores, el fracaso de los indios de Laso no solo obedecía a la distancia del pintor en relación con sus temas, sino también a las fórmulas pictóricas de la pintura académica, que imponían un lenguaje convencional y extraño a su temática local. Pero podríamos invertir esta lectura y recuperar la noción, ampliamente sostenida por la crítica académica del siglo XIX, de que el ideal no existía en la naturaleza, sino que se construía activamente en la mente del artista.57 Esta aceptación del conceptualismo pictórico, opuesta a narrativas naturalistas posteriores, podría permitirnos afirmar que, con respecto a las imágenes de conceptos raciales, la noción académica de representación es más honesta que las concepciones realistas y se acerca más a los procesos por los que damos forma visual a ciertos conceptos.

El indio esquivo

Para terminar este capítulo donde lo comenzamos, el uso que hace Moro de la fotografía de Álvarez Bravo funciona por medio del shock, intentando generar una especie de cortocircuito en la pintura indigenista, como si una mayor dosis de realismo pudiera desenmascarar y exponer la distancia que separa la pintura de lo real. El gesto juega con los argumentos de los defensores y detractores del indigenismo: la imagen parece denunciar la injusticia social exponiendo las duras realidades de la vida indígena; su título mismo deja en claro sus intenciones programáticas. El hecho de que sea una fotografía —el medio privilegiado en la búsqueda moderna del realismo— también alude a una relación más directa con algún orden de la realidad al que, por implicancia, la pintura indigenista no podría acceder. En su reivindicación de la fotografía como herramienta para revelar una representación más fiel de la vida indígena, Moro parece reivindicar los argumentos del realismo, aunque la imprecisión de lo denunciado y la naturaleza extraña de la composición desorientadora y desequilibrada resuelven la cuestión a favor de la contradictoria idea surrealista de la imagen fotográfica como objeto visual primigenio y como signo.58 También, quizá sin quererlo, vuelve al tropo que equipara la realidad indígena con lo abyecto. A pesar de su intención crítica, la yuxtaposición acaba haciéndole el juego a las propias premisas del indigenismo, como si no se reconociera que cuando el objeto de debate es una compleja categoría etno-racial, no se puede escapar de la trama de la representación. Como nos recuerda Mitchell, el "irrealismo" tiene un importante papel que desempeñar, "no como una filosofía que 'suplanta' al realismo, sino como una espina terapéutica en su costado, una forma de mantener honesto al realismo".59

Esa es la paradoja del discurso indigenista que, aunque se basa en la retórica del realismo, opera mediante la insistente evasión de un lenguaje realista. Esto explica el fracaso comercial de las fotografías de tema indígena producidas en las décadas de 1860 y 1870. La extrema rareza de estas imágenes en Bolivia y en el Perú, así como el significativo hecho de que se

conservan principalmente en colecciones extranjeras, indica que fueron producidas para un público especializado de científicos y viajeros. Es probable que la mayoría de ellas haya sido hecha inicialmente por encargo. En particular, la constante regularidad de las fotografías de Ricardo Villaalba de tema indígena claramente contradice las convenciones que definieron el tono narrativo de las figuras que aparecen en las fotografías costumbristas publicadas por los estudios limeños, en las que las figuras indígenas no son, por lo demás, un tema dominante. También resulta revelador el hecho de que estas fotografías fueran poco o nada reproducidas masivamente a finales del siglo XIX o principios del XX y que tuvieran tan poco impacto en la construcción de un imaginario colectivo. Sería, en cambio, el auge de la industria de tarjetas postales lo que produjo un género distinto de imágenes, en el cual las figuras indígenas aparecen generalmente con trajes vistosos o posando en sitios precolombinos (véase la fig. 61). Se trata de un tipo de lenguaje fotográfico muy diferente, que elude tanto la presentación frontal del tipo como su retórica descriptiva. Dice mucho el hecho de que las fotografías más exitosas fueran claramente las que derivaban del pictorialismo. La pintura, de hecho, seguiría siendo el modelo dominante de la cultura visual indigenista. No cabe duda de que el Habitante de Laso ha tenido un impacto infinitamente mayor en la configuración de las narrativas de nación. El realismo fotográfico, pace Moro, no sería la perdición del indigenismo.

El asunto es que la configuración visual del indio no es solo una falsa representación de una realidad existente, sino una falsa proposición que delata la naturaleza profundamente problemática de cualquier intento por dar forma tangible a colectivos singulares. Las imágenes etno-raciales proponen la falacia de que los tipos raciales existen como entidades concretas, que residen en cuerpos, que pueden ser representados a través de signos culturales, morfológicos y fenotípicos —en definitiva, que pueden hacerse visibles—, por lo que, aunque la figuración visual de las categorías etno-raciales ponga constantemente al descubierto su propia imposibilidad, sostiene y perpetúa las ficciones a través de las cuales se imaginan. El peligro de las imágenes es, precisamente, que se prestan a estos presupuestos, que a través de su impulso objetivador, producen la promesa, y la realidad, de plantear sujetos raciales.

Figura 70. Courret Hermanos, Lima, página del álbum muestrario Recuerdos del Perú, ca. 1863-1873. Colección Luis Eduardo Wuffarden, Lima, en custodia en el Museo de Arte de Lima. Archivo Digital de Arte Peruano. Fotografía: Daniel Giannoni.

El argumento del realismo indigenista proponía que, en última instancia, la cuestión de la representación del indio se resolvería políticamente. Esto implicaba la eliminación de sus mediadores intelectuales. Como declaró famosamente José Carlos Mariátegui, una “literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla”.60 Ese objetivo, sin embargo, también sería esquivo, incluso cuando pudieran encontrarse artistas indígenas. El fotógrafo Martín Chambi, por ejemplo, parecía cumplir esa promesa. Aclamado por sus

contemporáneos como un “representante de su raza”, un “hombre andino”, un artista de “profundo sentimiento indígena”, la identidad de Chambi como fotógrafo indígena ayudó a establecer su lugar como una figura clave en los círculos intelectuales cuzqueños de principios del siglo XX. Podría pensarse que, si alguna vez alguien trascendiera las exigencias de los críticos más duros del indigenismo, habría sido un artista quechua empuñando una cámara, el instrumento paradigmático de la representación realista.61 Esto, sin embargo, no impediría que su obra fuera cuestionada. Su amigo José Uriel García llegaría a afirmar que Chambi podía caer “en el romanticismo de turistas y de fotógrafos extranjeros, para quienes la visión del Perú es de mero episodio pintoresco”. García sugería que Chambi debía, por tanto, adentrarse “más en el pueblo y desechar ese idealismo grato para las clases dominantes”.62 La realidad del indio podía eludir incluso al fotógrafo indígena.

Acaso no haya mejor evidencia que esta del poder que el indio había adquirido en el imaginario nacional, ni mejor prueba de que se había convertido en la pantalla a través de la cual se llegaría a imaginar y percibir la sociedad. El indio se convirtió en un “medio”, para emplear las palabras de Mitchell, una “prótesis que produce invisibilidad e hipervisibilidad simultáneamente”, pero también un factor que opera a través de diversas prácticas.63 La fuerza avasalladora del concepto moderno de una esencia indígena explica las dificultades que encontraron los antropólogos para identificar al indio en el campo, la frustración de los arqueólogos que intentaron definir los significados recónditos de un espíritu ideal precolombino, y las imprecisas cavilaciones de los intelectuales que consideraron el concepto del mundo andino.64

La historia del indigenismo podría resumirse como la narración de un fracaso sostenido, como la búsqueda infructuosa de un referente siempre esquivo. Los discursos indigenistas de autenticidad y realismo construyen un objeto inalcanzable, por lo que sus figuras de alteridad son concebidas y posteriormente expuestas como representaciones. En esta narrativa de expectativas frustradas, el indio permanece en algún lugar fuera de alcance, como un fantasma, esquivo en su poder. La lucha con las representaciones ahonda la distancia ya impuesta a través de los discursos de aproximación, de modo que la conciencia de la insuficiencia de los textos y las imágenes

en relación con la realidad de la población indígena —su supuesto referente — se traduce en la retórica de una separación imposible de salvar.

---

1. Una detallada revisión de estas polémicas se encuentra en Majluf y Wuffarden, Sabogal , 94-101.

2. César Moro, “A propósito de la pintura en el Perú”, El Uso de la Palabra (Lima), n.° 1 (diciembre de 1939): 3.

3. César Francisco Macera, “José Sabogal, maestro pintor”, Turismo , 15, n.° 161 (marzo de 1941): 8-9. Aunque respetaban a Laso, los pintores indigenistas rara vez lo reconocían abiertamente. Sabogal conservaba un autorretrato a lápiz de Laso, y Julia Codesido guardaba una reproducción enmarcada de su retrato que aún podía verse hasta hace algunos años colgada en su casa. Es significativo que el dibujo de Sabogal perteneciera originalmente a Teófilo Castillo, uno de los principales promotores de la idea de un arte nacional en la década de 1910. Fue adquirido por Manuel Cisneros Sánchez y donado al Museo de Arte de Lima (2.0-412). Véase José Flores Aráoz, Catálogo de la exposición Francisco Laso , cat. n.° 3.

4. Para un resumen de ese debate crucial, véase Isabel Rith-Magni, “El ancestralismo en la obra de Szyszlo”, en Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki (eds.), Szyszlo (Lima: Museo de Arte de Lima, 2011), 72-99.

5. Véase el análisis de Tomás G. Escajadillo sobre el indigenismo enmarcado a través de los argumentos del realismo en Narrativa indigenista peruana (Lima: Amaru, 1994), y la discusión de Kristal sobre las

reivindicaciones indigenistas del realismo en Una visión urbana de los Andes , 20, 204.

6. Natalia Majluf, “Pintura, historia y verdad: ‘Los funerales de Atahualpa’ de Luis Montero”, en Natalia Majluf, Luis Montero: “Los funerales de Atahualpa” , 54-86. Véase también Lauer, Andes imaginarios , 50-53.

7. Lauer cae en aquella trampa que denuncia cuando, en el mismo texto, sostiene que los indigenistas fracasaron porque no pudieron “sentir” al indio, no “por resistencia a mirarlo, sino por real imposibilidad de verlo”. Véase “La pintura indigenista peruana: Una visión desde los años 90”, Márgenes , 6, n.os 10-11 (octubre 1993): 104, 106.

8. Poole, “An Excess of Description”, 163. Nicholas Mirzoeff describe el racismo como un proceso por el cual “una ‘nada’ se hace visible a través de algo que no existe”; véase “The Shadow and the Substance: Race, Photography, and the Index”, en Coco Fusco y Brian Wallis (eds.), Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self (Nueva York: International Center of Photography, Harry N. Abrams, 2003), 111.

9. Listado como “Un indio de los Andes con un huaco en la mano”, en “Crónica”, El Comercio (Lima), 10 de diciembre de 1884, 2.

10. En el catálogo de la exposición nacional de Lima en 1877, el cuadro sería listado como “El famoso indio alfarero de Laso”. Véase Catálogo general de la exposición municipal inaugurada el 28 de julio de 1877 (Lima: Imprenta de “El Nacional”, 1877), 11 n. 68. En 1892 sería titulado “Un habitante de las punas” en Exposición Nacional: objetos exhibidos en las secciones de bellas artes, minería e industrial (Lima: Imprenta de “El

Comercio”, 1893), 11 n. 104. Sobre el significado del cambio de título véase también Buntinx, “Del ‘Habitante de las cordilleras’ al ‘Indio alfarero’: variaciones sobre un tema de Francisco Laso”, 9.

11. El grabado de A. Marc apareció en L’Illustration, Journal Universel , 26, n.° 670 (25 de diciembre de 1855): 428. Se reprodujo también en El Correo de Ultramar, Arte Literaria Ilustrada , 15, 7, n.° 159 (1856): 44. Otra versión, al parecer del mismo grabador, apareció en Magasin Pittoresque , 24 (marzo de 1856): 101.

12. Emilio Gutiérrez de Quintanilla, “Los cuadros de Laso”, La Prensa , 8 de enero de 1922, 8.

13. Juan Manuel Peña, “El arte en el Perú a través de un museo”, El Comercio (Lima), 27 de enero, 1929, 22.

14. José Antonio de Lavalle y García, “La extraordinaria personalidad de Francisco Laso”, Expresión, Revista Peruana , 1, n°. 1 (1938): 22.

15. José Flores Aráoz, “La exposición de pintura de Francisco Laso”, 11. Un autor anónimo coincidiría: “En ‘La Pascana’, aceptamos la crítica que asegura que los indios tienen más bien un aspecto moruno sin dar la sensación de peruanismo que lo marcan en forma precisa las llamas que se ven en la lejanía”. Véase “La exposición de la obra magnífica de Laso”, La Crónica (Lima), 15 de diciembre de 1937, 3.

16. Carlos Raygada, “La pintura de Laso”, El Comercio (Lima), 12 de diciembre de 1937, iv. Énfasis en el original.

17. J. A. [Juan Acha], “Exposición conmemorativa de F. Laso: en el primer centenario de su muerte”, El Comercio (Lima), 1 de agosto de 1969.

18. Eduardo Calvo, “Francisco Laso, el pintor de Santa Rosa de Lima”, El Comercio (Lima), 10 de mayo de 1978, 2.

19. Buntinx escribe: “aunque ataviados a la manera indígena, los retratados son visiblemente blancos o mestizos —empezando por el propio artista” (“Del ‘Habitante de las cordilleras’ al ‘Indio alfarero’”, 70).

20. Ibíd., 11, 14, 25-26, 37, 71, 73.

21. Oliart, “Poniendo a cada quien en su lugar”, 286.

22. W. J. T. Mitchell, Seeing Through Race (Cambridge: Harvard University Press, 2012), 13.

23. Véase, especialmente, “The Fact of Blackness”, en Frantz Fanon, Black Skins, White Masks , trad. Charles Lam Markmann (Nueva York: Grove Weidenfeld, 1967), cap. 5.

24. Stuart Hall, “The After-Life of Frantz Fanon: ¿Why Fanon? ¿Why Now? ¿Why Black Skins, White Masks ?”, en Alan Read (ed.), The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation (Londres y Seattle: Institute of Contemporary Art, Institute of International Visual Arts, Bay Press, 1996), 20.

25. Linda Martín Alcoff, Visible Identities: Race, Gender, and the Self (Nueva York: Oxford University Press, 2006); Charles W. Mills, “Materializing Race”, en Emily S. Lee (ed.), Living Alterities: Phenomenology, Embodiment, and Race (Albany: State University of New York Press, 2014), 19-41.

26. El ejemplar de la versión en inglés de la Lima de Fuentes que lleva esta inscripción se encuentra en la Sección de Libros Raros, Colección Latinoamericana Benson, Universidad de Texas, en Austin. Una copia de la fotografía en formato tarjeta de visita en que se basó este grabado se encuentra en un álbum de la colección de Roberto Fantozzi, Lima.

27. Joanne Rappaport, The Disappearing Mestizo: Configuring Difference in the Colonial Kingdom of Granada (Durham: Duke University Press, 2014), 4-7.

28. Peter Wade, “‘Race’ Nature and Culture”, Man , 28, n°. 1 (marzo de 1993): 21.

29. Mitchell, Seeing Through Race , 13.

30. Jean-Paul Sartre, The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination , revisiones e introducción histórica de Arlette Elkaïm-Sartre, traducción e introducción filosófica de Jonathan Webber (Londres: Routledge, 2004), 92, 136.

31. Ibíd., 18-20, 57.

32. Para un estudio reciente sobre la visión racializada, véase Alia Al-Saji, "A Phenomenology of Hesitation: Interrupting Racializing Habits of Seeing", en Emily S. Lee (ed.), Living Alterities: Phenomonelogy, Embodiment, and Race (Albany: State University of New York Press, 2014), 133-172.

33. Poole, Visión, raza y modernidad , 220-231. Sobre los indigenismos cuzqueños, véase especialmente De la Cadena, Indígenas mestizos , cap. 3.

34. Una respuesta en la entrevista que concedió a Macera, "José Sabogal, maestro pintor", 8-9.

35. Hans-Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception , trad. Timothy Bahti, introducción de Paul de Man, Theory and History of Literature 2 (Mineápolis: University of Minnesota Press, 1982).

36. Para mayor detalle acerca de la historia de Tinajeros y su relación con la pintura de Montero, véase Majluf, "Pintura, historia y verdad", 68-77. Ramón Mujica ha propuesto que Tinajeros puede haber sido el modelo para el Habitante de las cordilleras del Perú . Esto es poco probable dado que

Laso solo pudo conocer a Tinajeros más tarde, quizá a su regreso de París en la década de 1850, quizá durante las estancias de Laso en Arequipa por los mismos años, o acaso cuando Tinajeros se dio a conocer en Lima a principios de la década de 1860. Véase Mujica, "De alfarero civilizador a artesano insurgente", 656 n. 11.

37. Sobre las fotografías tipológicas de Ricardo Villaalba, véase Lisa Trever, "Criminal Lines, Indian Colours, and the Creation of a Black Legend: The Photographs of 'Los Bandidos de la Halancha', Bolivia", History of Photography , 40, n.° 4 (noviembre de 2016): 369-387.

38. A diferencia de la mayor parte de las fotografías de Villaalba de tema indígena, las imágenes reproducidas aquí no fueron creadas en el formato de tarjeta de visita, sino impresas a partir de grandes placas de vidrio. Las mismas imágenes vuelven a aparecer en formato de tarjeta de visita en la colección del Museo Peabody, de la Universidad de Harvard.

39. "The Body and the Archive", de Allan Sekula (October , 39, invierno de 1986: 3-64), sigue siendo una reflexión clave sobre el papel instrumental de la fotografía. Para una exploración de los tipos en la fotografía en la región andina, véase Visión, raza y modernidad de Poole, cap. 5.

40. "[...] este hijo de pobres habitantes de uno de los pueblos más miserables del Perú, nos hizo comprender que la raza a la que pertenecía debió amar y cultivar las artes con provecho, antes de que la conquista hiciera pesar sobre su espíritu cuatro siglos de miseria y esclavitud", Émile Soldi, Les arts méconnus. Les nouveaux musées du Trocadéro , 2.ª ed. (París: Ernest Leroux, Éditeur, 1881), 337-339, 341. Sobre el secuestro del niño y la presentación de la escultura en 1878, véase Lamarre y Wiener, L'Amérique centrale et méridionale et l'Exposition de 1878 , 200. Sobre Soldi consúltese

Williams, “Art and Artifact at the Trocadero: Ars Americana and the Primitivist Revolution”, 152-157.

41. Majluf, “Pintura, historia y verdad”, 74.

42. Ephraim George Squier, Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas (Nueva York: Henry Holt and Company, 1877), 184.

43. El uso de restos humanos arqueológicos para conseguir el “tipo verdadero” ha tenido una larga vida, incluso hasta el presente. Véase Hernán Ponce Sánchez, “Seudo-arte inkaico”, Chaski , 1, n.° 1 (enero-febrero de 1940): 25-26. La imagen de un indio taíno en el logotipo del Instituto Indigenista de Cuba se basó igualmente en el estudio de cráneos antiguos. Véase Oswaldo Morales Patiño, “El emblema del Instituto Indigenista Cubano: Simbología”, América Indígena 7, n.° 2 (abril de 1947): 172-175.

44. Poole, Visión, raza y modernidad , 131.

45. Véase, por ejemplo, Manuel Valle, “El rostro auténtico del hombre andino”, Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima 58 (cuarto trimestre, 1941): 271-272.

46. Harry Tschopik Jr., “On the Identification of the Indian in Peru”, en Sol Tax (ed.), Acculturation in the Americas , Readings of Selected Papers of the 29th International Congress of Americanists (Chicago: University of Chicago Press, 1952), 266.

47. Chambers, “Little Middle Ground”, 41-42. Para una revisión del estado de la investigación sobre la identificación de los mestizos coloniales, véase la introducción de Rappaport, The Disappearing Mestizo .

48. Véase Katzew, Casta Painting ., 45, 60.

49. Thérèse Bouysse-Cassagne y Thierry Saignes, “Dos confundidas identidades: mestizos y criollos en el siglo XVII ”, en Hiroyasu Tomoeda y Luis Millones (eds.), 500 años de mestizaje en los Andes (Lima: Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos; Osaka: Museo Etnológico Nacional de Japón, 1992): 31.

50. Christian Metz, “The Perceived and the Named”, Studies in Visual Communication , 6, n.° 3 (otoño de 1980): 59.

51. Katzew subraya el papel de las convenciones en las representaciones pictóricas en Casta Painting ., 204.

52. H. Willis Baxley, What I Saw on the West Coast of South and North America, and at the Hawaiian Islands (Nueva York: Appleton and Company, 1865), 111.

53. Esta interpretación de la tapada complementa el argumento de Poole de que el velo separaba a las mujeres de las clases de piel oscura de las que las élites trataban de distanciarse; véase Visión, raza y modernidad , 120-125.

54. Cornejo Polar explica así el discurso de la homogeneidad a partir de la forma como Riva-Agüero figura a Garcilaso: “el discurso de la homogeneidad nacional tal vez no tenga expresión más clara que la versión de Garcilaso que ofrece Riva-Agüero, aunque —paradójicamente— se trate de una versión que claramente distinga a los españoles de los indios y a la aristocracia de la plebe y —por consiguiente— construya su gran síntesis sobre el insalvable abismo de las diferencias que ella misma postula”. Véase Cornejo Polar, Escribir en el aire , 95.

55. En su discusión de las imágenes coloniales tempranas, Estenssoro subraya la forma en que el mestizo es concebido como una figura compuesta, como un monstruo o una quimera; véase “Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial”, 73.

56. Majluf y Wuffarden, Sabogal , 116.

57. Véase “Idéal”, en C.-H. Watelet y P.-C. Lévesque, Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure , 5 vols. (Ginebra: Minkoff Reprints, 1972 [1792]).

58. Rosalind Krauss, “The Photographic Conditions of Surrealism”, October , 19 (invierno de 1981): 9-10, 28.

59. W. J. T. Mitchell, Picture Theory (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 362.

60. Mariátegui, Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana , 250.

61. “Artista por la raza i para ella”, escribió el pintor Manuel Domingo Pantigoso en el álbum de autógrafos de Martín Chambi. En su dedicatoria, fechada el 13 de marzo de 1934, José Z. Portugal se refirió a Chambi como un “artista de profundo sentido indio”. Archivo Fotográfico Martín Chambi, Cuzco. Véase Natalia Majluf, “Martín Chambi, fotografía e indigenismo”, en Natalia Majluf y Edward Ranney (eds.), Chambi (Lima: Museo de Arte de Lima, 2016), 308.

62. José Uriel García, “Martín Chambi, artista neoindígena”, Excelsior (Lima), 14, n.os 185-186 (agosto-diciembre 1948): 17.

63. Mitchell, Seeing Through Race , 13-14.

64. Sobre la idea de la cultura andina como algo indescifrable en José de la Riva-Agüero y Luis E. Valcárcel, véase López Lenci, El Cusco, paqarina moderna , 71, 76, 268-269. Sobre la complejidad de modelos y definiciones antropológicas, consúltese Enrique Mayer, “Mestizo e indio: el contexto social de las relaciones interétnicas”, en Fernando Fuenzalida et ál., El indio y el poder , 88-152. Véase también el tratamiento algo hermético de Gonzalo Portocarrero: “La popularización del término andino corresponde a la revalorización de esa presencia indecible que no sabe bien lo que es, pero que se llama lo ‘andino’”. Véase Portocarrero, “La dominación total”, en Racismo y mestizaje (Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1993), 31.

Epílogo:

narrativas personales, imágenes públicas

Laso es el protagonista central, aunque invisible, de sus propios cuadros. En la velada identificación con Gonzalo Pizarro, establecida en diálogo con el Habitante de las cordilleras del Perú , definió su compleja relación con la herencia hispana responsable de la opresión que su pintura denunciaba. El deseo de resolver esa situación proyectó la conflictiva búsqueda de aproximación que exploró insistentemente en las Pascanas . Más que estrategias pictóricas, estos gestos son la expresión de una lucha con asuntos no resueltos, pero también actos intensamente políticos que sitúan al pintor y a su práctica en la esfera pública.

Este compromiso con los temas de sus cuadros produjo una serie de imágenes complejas que son a la vez públicas y profundamente personales. Esta doble dimensión aparece consistentemente en otras obras que no se discuten en este libro, pero que debemos mencionar de forma breve. Está la imagen más perdurable de Laso, su Santa Rosa de Lima, para la cual el pintor, según señala la tradición y confirmaría el parecido, se habría basado en la fisonomía de su esposa, Manuela Henríquez, quien también habría personificado a la figura de la Libertad en el gran cuadro alegórico de la Unión americana, pintada para el Congreso Americano celebrado en Lima en 1864.1 Y está su gran y enigmático El concierto, expuesto por primera vez en octubre de 1859, que puede leerse como una alegoría de las artes, y posiblemente incluso como el manifiesto estético de Laso.2 El cuadro muestra a tres monjes dedicados a la música en un interior inspirado en la arquitectura del Palazzo del Podestà en Pistoia. Las dos figuras de pie han sido identificadas como sus amigos Manuel de Osma y el pintor Toribio Alfonso Calmet.3 Al igual que en las Pascanas, Laso se proyecta a sí mismo —o a su álter ego— en la escena en el momento de concebir el cuadro, para luego borrar los signos de su presencia de la composición final. De hecho,

los bocetos para esta obra muestran que el monje de la izquierda estuvo originalmente pensado como un pintor delante de su caballete. La severa concentración de los músicos y el enrarecido ambiente religioso evocan una comunidad de artistas que comparten un ideal espiritual y estético. Debido a sus asociaciones conventuales, sin embargo, el cuadro es también una imagen de reclusión, que alude al tropo romántico del aislamiento artístico de la sociedad burguesa y, simultáneamente, a la distancia que separa las elevadas búsquedas estéticas de la ordinariez de la vida mundana. Esto plantea cuestiones sobre el público que Laso imaginó para su obra, pero también evoca el modo en que su práctica confunde la división entre la esfera pública y la privada.

Hay varias maneras de pensar esta permeabilidad. Una es la convicción de Laso, extraída de argumentos generalizados en la época, y que hizo explícita en sus escritos, de que la reforma de la sociedad peruana solo podía lograrse afectando radicalmente las costumbres y tradiciones. La renovación moral debía comenzar por el hogar. De allí que Laso dedique su Aguinaldo a las damas de Lima, encargadas de deshacer un sistema educativo que hasta entonces había producido dirigentes débiles y carentes de espíritu público. Este bildungsroman criollo exponía el mundo privado de las élites limeñas, atacando públicamente su corrupción moral. La comprensión de Laso de la fatídica interdependencia que unía el contexto doméstico con la vida cívica, el individuo con la sociedad, marcó su convicción de que la reforma del ámbito privado era indispensable para regenerar la sociedad.

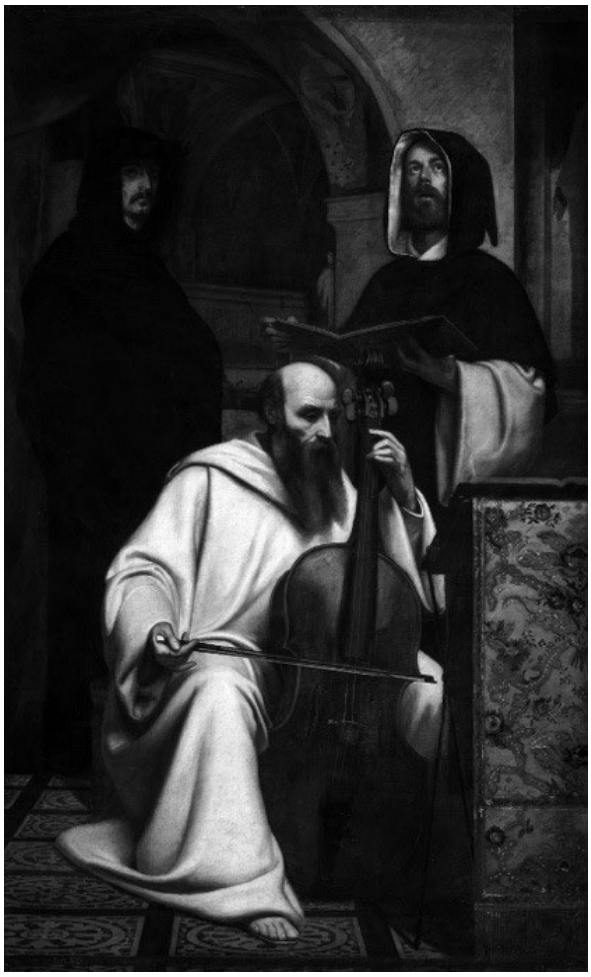


Figura 71. Francisco Laso, El concierto, ca. 1855-1859. Óleo sobre tela, 214 x 134 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Municipalidad Metropolitana de Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

Más allá de sus reflexiones explícitas, hay otras formas de considerar esta interdependencia, esta tensión entre los mundos privados y el imaginario público. La imagen que Laso construyó de sí mismo se jugó en público, en los espacios del teatro y de la prensa, en donde su generación asumió el papel primero de intelectuales públicos y luego de operadores del Estado nacional y de su política. La consolidación de la organización administrativa del gobierno a mediados de siglo afirmó su posición, lo que pudo permitir la reflexión de Mendiburu acerca de la estructura dual de la sociedad peruana

y su explícita declaración sobre el control de los medios de representación nacional por parte de la élite costeña. El procedimiento de Laso de hacer que amigos y familiares encarnen y personifiquen la nación puede ser leído como la reveladora escenificación de esa cooptación de la esfera pública. La coincidencia de estas circunstancias particulares con el surgimiento del papel moderno del autor —uno claramente consciente de su persona y cuyos sentimientos personales pueden asumirse como un asunto de interés público — crea una poderosa combinación de efectos que transforma el sentido y el significado de la identidad individual y la referencia autobiográfica.

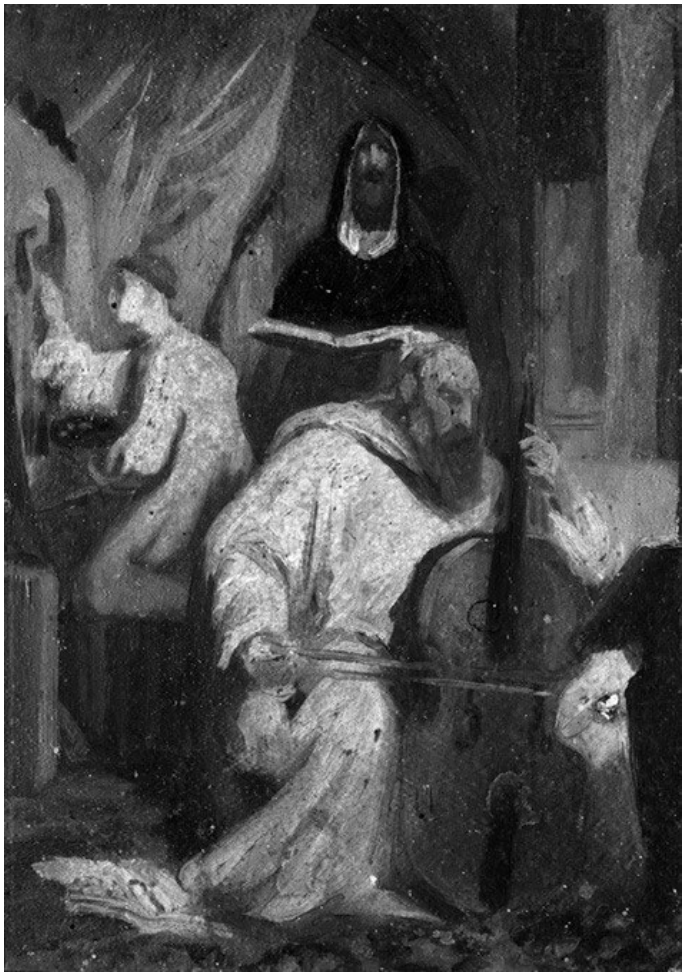


Figura 72. Francisco Laso, Estudio para El concierto, ca. 1855-1859. Óleo sobre tabla, 31,5 x 23,5 cm. Colección Gustavo y Analía Barrios, Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

Los ensayos de Laso recurrentemente ficcionalizan su vida. En “Un recuerdo”, describe su amistad con el pintor francés Eugène Daméry; en “Mi cumpleaños”, relata una ansiosa meditación sobre el paso del tiempo;4 y en “Tiempos pasados”, construye un relato ficticio de sus viajes por Europa.5 La voz del autor está explícitamente presente a través de la intercalación de referencias y de opiniones personales, relatos acerca de sueños y fragmentos autobiográficos. El Aguinaldo es un ejemplo de esta estrategia narrativa. Mientras Laso critica al joven Manongo del relato, se refiere repetidamente a su propia vida en un gesto de autocrítica e incluso de autodesprecio, como si la educación del niño fuera de alguna manera un reflejo de su propio proceso personal.

La educación de las élites es también el trasfondo de Las tres razas, cuadro expuesto por primera vez en abril de 1859 en la litografía de Emilio Prugue en Lima. La primera descripción de la obra, hecha por un crítico anónimo de El Comercio, la describiría como la escena de “un muchacho que juega a las cartas en compañía de una chola y una zamba, tres tipos completamente diferentes que el señor Laso ha delimitado hábilmente”.6 No se señala aquí el uso obvio que Laso hace de convenciones alegóricas, como tampoco será el caso en discusiones posteriores del cuadro. Un crítico que comentó su presentación en la primera exposición nacional de 1860 lo describió sucintamente como un “bonito cuadro de costumbres”,7 y José Antonio de Lavalle lo incluyó más tarde entre los “bocetos humorísticos” de Laso.8 La idea de que el cuadro no era más que una ligera escena descriptiva se mantuvo hasta el siglo XX. Carlos Raygada acogió la composición como un respiro en el contexto de la producción “meditativa y severa” de Laso.9 El cuadro juega con esta ambigüedad. Hay una sensación de tranquilo reposo en la escena, reflejada en el detalle clave de cómo la joven negra ha dejado resbalar cómodamente su zapatilla, que cae despreocupadamente al suelo. Sin embargo, el cuadro se resiste a los motivos y dispositivos visuales del costumbrismo. La definición lineal, casi abstracta, de las figuras diferencia el cuadro de la inmediatez abocetada que sostiene la retórica visual de las acuarelas costumbristas. El hecho de que el grupo esté representado en un interior doméstico lo aleja también radicalmente de las escenas callejeras que, hasta entonces, habían definido casi exclusivamente las imágenes del

género. Del mismo modo que la ubicación liminar de La lavandera marca una distancia con la vida pública y la asocia con la intimidad del hogar, los sirvientes domésticos de Las tres razas establecen un vínculo que une la vida urbana popular con los interiores de la élite. Los interiores de la clase alta se exhiben y los espacios privados se hacen públicos. Como había hecho en sus escritos, Laso penetra y expone el espacio tradicionalmente protegido de las élites limeñas.

Figura 73. Francisco Laso, Las tres razas (o Igualdad ante la ley), ca. 1859. Óleo sobre tela, 81 x 106 cm. Museo de Arte de Lima, Fondo Alicia Lastres de la Torre, 1998.7.1. Fotografía: Eduardo Hirose.

Es revelador que detrás de la austera pintura de Laso se encuentre el lejano recuerdo de Mujeres de Argel en su apartamento (1834, Museo del Louvre) de Eugène Delacroix. El lenguaje formal de Laso oculta esa deuda, pero las huellas están ahí: en la intimidad del ambiente, el lánguido erotismo de la sirvienta negra, la cabeza inclinada del muchacho, la postura rígida de la niña india y, de manera reveladora, la zapatilla suelta en el primer plano. Sabemos que Laso estudió el cuadro de Delacroix por un boceto parcial al óleo que hizo de la figura central durante su estancia en París.10 La evocación no es simplemente formal. Los escritores y viajeros criollos habían construido un paralelismo entre la sociedad disoluta de Lima y la decadencia orientalista, idea que enmarca el Aguinaldo de Laso y que aparece como el velado subtexto del cuadro.11

El hecho de que la escena esté aparentemente ambientada en el estrado, el espacio protegido de las casas tradicionales limeñas reservado a mujeres y niños, confirma las implicancias de género presentes en los cuestionamientos de la élite a la cultura criolla. Como vestigio de las costumbres coloniales manchadas por la herencia oriental y más precisamente morisca de España, la plataforma elevada (cuyo uso entonces empezaba a ser desplazado por el de las sillas) aludía además a una cultura criolla decadente e impermeable a los avances de la modernidad.12 El juego de naipes que reúne a este pequeño grupo evoca también el tópico de la improductividad criolla, tema recurrente en el Aguinaldo de Laso, en el que los naipes y el juego, incluso desde la infancia, son los signos decisivos de la vida disoluta de Manongo. De manera más general, Marcel Velázquez ha señalado cómo desde el siglo XVIII el juego había llegado a ocupar “el lugar de una educación ausente” en la literatura limeña. Asimismo, resulta significativo que la lucha contra las apuestas ilegales haya sido una de las actividades de Laso como síndico de la Municipalidad de Lima.13 Las tres razas no puede dejar de verse en este esquema mayor de reforma y modernización.

El recurso a la alegoría en el cuadro contribuye a situar la obra en el ámbito del discurso público. La composición hierática, la solemnidad de las figuras y la seriedad tranquila con la que la mujer y los niños participan en el juego sugieren que el cuadro trasciende tanto la naturaleza descriptiva del costumbrismo como el carácter anecdótico de la pintura de género. En un

texto escrito años después de la muerte de su amigo, Lavalle mencionaría que Laso había titulado el cuadro Igualdad ante la ley.14 Hay algo más que un poco de ironía en la designación, ya que el grupo se presenta en un contexto en el que la jerarquía social no se niega, sino que se subraya. Es, por supuesto, difícil imaginar una reunión de personas de diferentes orígenes étnicos en un interior limeño que no esté definida por una profunda desigualdad. Los signos de tal disparidad se sugieren sutilmente. El contraste entre la vestimenta formal del muchacho de piel clara y las prendas sencillas y más informales de la muchacha y la mujer indica evidentes diferencias de clase. Él es el amo de la casa, y ellas, las sirvientas. Los signos son evidentes en la modesta informalidad de sus trajes y en el desenfado de lo que evidentemente es una relación íntima y cotidiana que une a las tres figuras. Solo el rango social inferior de la mujer negra podría permitir las sugerencias eróticas de su pie descalzo y de su hombro, que queda al descubierto al caer la manga del vestido. Este interior limeño registra las fricciones que contradicen la igualdad abstracta del título con la especificidad concreta de la escena representada.

Figura 74. Eugène Delacroix, Mujeres de Argel en su apartamento, Salón de 1834. Óleo sobre tela, 180 x 229 cm. Museo del Louvre, París, INV3824, © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Jean-Franck Raux.

El hecho de que sea al muchacho a quien le toca jugar parece sugerir que su posición dominante es solo temporal, y la proyección narrativa puede llevarnos a imaginar que pasará inevitablemente a los demás jugadores en los turnos sucesivos del juego. Probablemente estén jugando al popular juego del tresillo, también conocido como rocambor, que, al igual que la sociedad, tenía reglas y normas estrictas, descritas significativamente en los manuales de la época como las “leyes” del juego. Aunque solo había tres jugadores activos, el juego incluía un cuarto cuya función era repartir las

cartas y que, como observa Mario Montalbetti, es una presencia ausente en el cuadro. Este participante invisible, tal vez el espectador o el artista, abre un insospechado espacio de diálogo con el espectador en una composición que a primera vista parece más contenida y autosuficiente que las demás obras de Laso.15

El que dos de los personajes del cuadro sean niños expone una desigualdad estructural determinada desde el nacimiento. Sin embargo, al representar al grupo jugando a las cartas, que es un juego de azar, Laso parece proponer que esa situación podría cambiar, y que el cambio, de hecho, es inevitable. El gesto de la niña indígena escogiendo una carta de su mano indica que su momento está por llegar. Ese gesto también sugiere la constante postergación de la igualdad: a cada uno su turno, como si la ley republicana pudiera compensar las injusticias estructurales. La paradoja del juego de cartas de Laso consiste precisamente en que el siguiente turno queda para siempre aplazado en la fijeza estática de la imagen pictórica.

En 1859, el mismo año en que expuso por primera vez el cuadro, Laso publicó “La paleta y los colores”, su frontal ataque al racismo peruano. El texto cuestiona los argumentos deterministas que explicaban la desigualdad a través de la noción de diferencias etno-raciales hereditarias para defender la idea de que una sociedad igualitaria solo sería posible si las élites llegaban a establecer igualdad de condiciones para todos sus ciudadanos. Pero esta idea liberal es irrepresentable, como señala Montalbetti en su interpretación de Las tres razas como la figuración de un juego que no puede afectar la realidad, pero también como una imagen que invoca la pérdida de una paridad que no existe. La igualdad es una abstracción que solo puede evocarse a través de su refutación, es decir, a través del contraste entre el ideal igualitario que propone el título y la imagen pictórica que lo niega.16

La relación desigual que se establece entre la familia y los sirvientes había sido expuesta en el Aguinaldo, en un pasaje en que Laso denuncia la explotación de los niños indígenas como trabajadores domésticos.17 No había gran diferencia entre el rango de estos sirvientes, o “cholitos”, y el de los esclavos afrodescendientes que trabajaban al servicio de las élites. Su sometimiento era la demostración del “poder total a escala doméstica”, como lo describió Alberto Flores Galindo. Las recompensas que las familias

ofrecían en los avisos publicados en los periódicos por los trabajadores fugados revelan la presunción de un derecho de propiedad sobre ellos.18 Esta servidumbre se ejercía de manera impune. Tácitamente permitido por las autoridades provinciales y apoyado por una creciente demanda urbana que aumentaba en proporción a la disminución de la disponibilidad de esclavos domésticos, el comercio de niños indígenas parece haber crecido significativamente en la década de 1850, cuando muchos escritores liberales salieron a denunciar lo que para entonces se había convertido en un verdadero símbolo de la explotación indígena.19 Carlos Aguirre ha demostrado cómo el desarraigo de los niños indígenas los ponía en una situación de desventaja con respecto a los esclavos, que estaban protegidos por leyes especiales y contaban con redes locales de apoyo. Por tanto, no eran iguales, sino ciudadanos con derechos limitados.20

La “Historia de Manuquita” de Laso, inserta en el Aguinaldo, narra la vida de una joven indígena que sirvió en su casa cuando él era niño, y a la que describió amargamente como “un mueble o un animal que un diputado o subprefecto había regalado a mi hermana”.21 El relato autobiográfico, un episodio ocurrido cuando Laso tenía apenas seis años, gira en torno al rosario de perlas y oro de su hermana, robado por un abusivo amigo mayor que lo amenazaba para que guardara silencio. Cuando, inevitablemente, la niña Manuquita fue acusada de robar el rosario, Laso se puso del lado de su amigo, guardó el secreto y se convirtió en cómplice del delito. Azotada por un funcionario e intimidada por la familia para que admitiera un delito que no había cometido, la niña sirvienta sufriría las consecuencias del silencio de Laso. La justicia llega en la figura del padre de Laso —literalmente el magistrado, quien asume el papel de juez y absuelve a la niña—. El indulto paternalista, sin embargo, no borraría la mancha de su reputación ni el estigma que conllevaba una acusación de robo. Laso, quien no confiesa su culpabilidad, queda impune. La obra finaliza en tono trágico, entre insinuaciones acerca de las circunstancias desconocidas de la temprana muerte de Manuquita.

El texto de Laso es una de las primeras escenificaciones públicas de la culpa criolla, una primera narrativa de la vergüenza del racismo que dominaría la literatura peruana, sentando las bases de un tema que alcanzó uno de sus puntos culminantes en Un mundo para Julius (1970), la novela de Alfredo

Bryce Echenique. La experiencia personal del pintor se convierte en parábola ejemplar de la desigualdad social. La narración proyecta lo que Gonzalo Portocarrero ha descrito en otro contexto como un patrón central de dominación social en el Perú, definido por “un castigo que busca una culpa que lo explique y una culpa que no encuentra el castigo que cree merecer”: la vergüenza de la desigualdad.22 Al relatar la historia, Laso establece el incidente como su tormento, como un episodio crucial en la narrativa de su propia vida:

¡Miserable que fui! es cosa que jamás me la perdono; y esa confesión pesa sobre mí como fatal sentencia.23

La confesión es la única sentencia posible, y la penitencia la única reparación por una falta que no puede ni deshacerse ni repararse.

No es difícil establecer una correspondencia entre Manuquita y la niña indígena de Las tres razas. Atenta y lista para sacar una carta del mazo —“robarla”, como precisa el lenguaje del juego—, se sitúa en una posición privilegiada como vértice de la composición piramidal que estructura el cuadro. Incluso las ortogonales claramente marcadas en el suelo convergen en un punto ligeramente por encima de su cabeza. Su posición frontal y prominente en el cuadro contrasta con su figura discreta y su modesta vestimenta. El único elemento que la distingue es un pequeño rosario que cuelga de su cuello. Pero los rosarios no están hechos para ser llevados como adornos, por lo que no se puede dejar de suponer que su visibilidad responde a una intención consciente de vincular el cuadro a la historia contada en el Aguinaldo. No cabe duda de que Las tres razas pretendía ser un homenaje a Manuquita. Si Laso utilizó el texto escrito como un confesionario, el acto de pintar se convirtió en una forma de expiación. Más allá de la simple imagen de un interior doméstico, el cuadro trasciende el carácter anecdótico del costumbrismo para resolver, sobre la superficie del lienzo, las desigualdades y contradicciones de la sociedad peruana. Lo que Laso condena en sus escritos, lo busca resolver en sus cuadros.

Estas referencias personales definen la arquitectura conceptual de los cuadros, pero no están ahí para ser vistas. No son propiamente autorretratos, gestos de exposición pública como podría ser el de Ignacio Merino, quien se incluye como actor en su ambicioso cuadro Colón ante el Consejo de Salamanca (1863).24 En las obras de Laso, las alusiones personales no se insertan simplemente en una composición tradicionalmente concebida, sino que estructuran la propia concepción de sus cuadros. Como lo revelan El concierto o sus Pascanas, Laso incorporó referencias personales directas solo en los bocetos, para borrar luego toda huella visible de su presencia de las obras finales. En esto, como en muchas otras cosas, Laso parece alinearse con la teoría académica, que consideraba los estudios preparatorios como piezas íntimas del proceso creativo que no debían ser expuestas.25 Los relatos personales inscritos en sus obras solo son perceptibles cuando los cuadros se someten a estudio, cuando el trabajo histórico retrospectivo recoge pruebas que no habrían estado al alcance de espectadores contemporáneos. A lo sumo, estas referencias solo habrían sido legibles para un pequeño círculo de conocidos.

Los cuadros de Laso son literalmente representados por su círculo íntimo de amigos y familiares, hasta el punto de que no solo la concepción de las imágenes públicas se basa en la incorporación de referencias privadas, sino que los símbolos públicos asumen nombre propio. En el caso de Las tres razas, la tradición familiar sostiene, además, que el niño representado es el sobrino de Laso, Juan Norberto Eléspuru y Laso (1846-1923), hijo de su hermana Juana Manuela, cuya aparición en la obra coincide con la edad que habría tenido al momento de pintarse el cuadro.26 No es de extrañar que los críticos modernos hayan leído autorretratos del pintor incluso cuando tales identificaciones son improbables, o que hayan dado un lugar tan importante a la biografía del artista, incluso más allá de las convenciones tradicionales de la historia del arte.27

El círculo personal de Laso era, de hecho, su único “público” cierto. Laso pintó retratos de muchos de sus amigos y familiares, y con pocas excepciones, fueron ellos quienes conservaron sus obras y preservaron su memoria como artista. Es significativo que eligiera regalar Las tres razas a su amigo Mariano Álvarez y que el cuadro haya permanecido fuera de la vista del público hasta hace pocos años.28 Sus pinturas serían recordadas y

recreadas a través de tableaux vivants representados por su círculo en los salones literarios de finales del siglo XIX, en los que también participaba su hermana Juana Manuela, una práctica que continuó en las asociaciones culturales de élite hasta el siglo XX.29 La puesta en escena de las obras de Laso recupera de algún modo el proceso de su realización, su construcción como cuadros imaginarios escenificados por amigos.

Esa forma de encarnar símbolos públicos en el espacio aislado de los círculos intelectuales pone en evidencia las contradicciones entre el ideal de una amplia esfera pública política y su negación en la constitución de una sociedad oligárquica, algo que también marcó la práctica de Laso como político. Laso creó imágenes públicas que podían encarnar y constituir la nación; pero creó también los contextos en que escenificaría su propia identidad. Sus aspiraciones, sin embargo, se verían contradichas por su práctica, por su concepción aristocrática de la pintura y por su escepticismo acerca de las posibilidades de forjar un público para el arte en el Perú.30

Las propias limitaciones del campo artístico —la ausencia de crítica y de un público— separaba la pintura de los discursos que buscaba afectar. Se trataba de una práctica sin lugar, en la que el Estado apenas participaba y en la que el mercado no ejercía ninguna presión real. Es difícil imaginar qué inscripción social podría haber tenido la pintura y qué marco social podría haber sostenido su legibilidad. Había una cierta libertad en operar dentro de una práctica así, que Laso abordaría a través de un diálogo con un espectador abstracto —un ciudadano ideal, de algún tiempo futuro— y, en última instancia, consigo mismo. Hay una función performativa en la incorporación imaginaria del pintor a sus propios cuadros, una especie de resolución simbólica de contradicciones personales y sociales. Sus obras abordan activamente los problemas de la sociedad en la que vivía, pero como práctica sin lugar definida en un siempre diferido futuro utópico, la pintura también permitía a Laso la posibilidad de imaginar un orden distinto de cosas.

Mi lectura de Las tres razas explica las narrativas personales que estructuran el cuadro, pero no trata del todo el modo en que esas referencias son moldeadas por el diálogo que la obra establece con discursos sociales más amplios. Laso logró romper la solidez abstracta de las convenciones figurativas creando una alegoría moderna, una obra que transforma las

formas visuales genéricas empujándolas a enfrentar los conflictos que evocan situaciones sociales concretas. Se trata de una estrategia que pintores como Courbet y Millet aplicaron durante la década de 1850, unos años que sirvieron de pivote en la transición hacia la modernidad pictórica que Édouard Manet impulsaría radicalmente a principios de la década de 1860. Laso, sin embargo, mantuvo sus figuras dentro de una generalidad visual que se resiste a las formas del realismo para producir una imagen ligada a la retórica de la abstracción académica.

Las tres razas es una alegoría nacional. Su sintética simplicidad compositiva la hace inmediatamente legible como una representación de la diversidad racial. Encuentra su contrapartida textual en "La paleta y los colores", un texto que se refiere clara y casi explícitamente a Las tres razas y a La lavandera, pinturas que Laso había expuesto a principios del mismo año. La meditación de Laso sobre la diferencia étnica se ilustra por analogía con su propia práctica. Si sus cuadros se refieren a la nación y a sus problemas, sus textos resitúan la pintura como el paradigma a través del cual la nación puede ser reconsiderada radicalmente. El argumento central cuestiona las afirmaciones de los "estadistas peruanos" que "opinan de un modo fatal que el país no puede constituirse":

[…] para esto dan mil y mil razones, y la primera, su caballo de batalla, es la diversidad de razas. Los sabios ya han fallado de un modo inapelable y han proclamado la heterogeneidad de los ciudadanos de esta gran República, es decir, que han declarado a nuestra sociedad una verdadera olla podrida.31

Y al refutar esta idea de una nación que se hace imposible por la diferencia, Laso recurre a los argumentos de su propia práctica. La insistente inscripción de la pintura en la sociedad no se hace más explícita en ninguna parte que en su comparación de las multitudes reunidas en las calles y espacios públicos de Lima con una "gran paleta humana" definida por una infinita variedad de colores resultantes de la mezcla de europeos, indios y africanos. No hay ningún color que sea superior a otro, sostiene, y cuantos

más colores haya en la paleta del pintor, mejor. Esta noción se opone frontalmente al ideal de una nación homogénea, que se había convertido en una de las fantasías de las élites peruanas tras la independencia. Laso cuestionó el modelo republicano del ciudadano universal abstracto, pues si bien todos los ciudadanos son iguales ante la ley, también son diferentes. Los discursos nacionales peruanos produjeron esta diferencia con una insistencia que hizo imposible imaginar una ciudadanía común o un pueblo unificado. Los propios discursos de homogeneización partían de la premisa de diferencias insalvables. La nación existía a pesar de ellas, o a través de su superación o disolución.

Yendo más allá de una simple defensa de la diversidad, Laso niega la noción misma de "que en el Perú exista heterogeneidad de razas, a pesar de ser los ciudadanos de distinto color".32 En un argumento aún más excepcional para la época, da vuelta a los argumentos de los defensores de la pureza racial, aquellos que consideraban el mestizaje como un factor de degeneración, para afirmar que la combinación de razas producía en realidad "productos" superiores. No hay que dar muchas vueltas para identificar el tipo de racionalización de la desigualdad que Laso intenta contrarrestar —perceptible, por ejemplo, en los comentarios de José Antonio de Lavalle al proyecto constitucional de Felipe Pardo y Aliaga, que apareció precisamente en 1859—. En su entrada sobre el principio de igualdad ante la ley, Lavalle concluye que el nivelamiento de todos los ciudadanos "sería absurdo en teoría, en la práctica imposible; porque tal procedimiento contrariaría las leyes inmutables de la naturaleza, e introduciría el desorden en la sociedad".33 Las jerarquías se mantendrían como elemento central de la vida cotidiana y se afirmarían violentamente, incluso en el círculo más cercano de Laso, incluyendo figuras como Pardo y Aliaga, cuyo retrato pintó y cuyos escritos satíricos profundamente racistas han sido analizados por Cecilia Méndez.34 La evidencia pública de esos textos sugiere la presencia generalizada de expresiones más privadas, perdidas para el registro histórico, pero que emergen ocasionalmente en los comentarios casuales que ponen al descubierto profundas estructuras de discriminación. Lavalle podía describir de forma reveladora Las tres razas, casi de pasada y con toda naturalidad, como una escena que mostraba a "un niño de raza blanca esmeradamente vestido, jugando a los naipes con una sucia negrilla y una araposa [sic] indiecita".35

El texto de Laso abiertamente expone y contrarresta estos racismos. Sus escritos no solo se resisten a las narrativas de pureza étnica, sino que socavan la idea misma de la estabilidad de las identidades raciales. Pero la escritura y la pintura no son conmensurables, por lo que Las tres razas en realidad fija y concreta la idea misma de las razas que los escritos de Laso intentan cuestionar. El cuadro puede sugerir un futuro cambio de estatus entre las tres figuras, pero no la desaparición de las entidades que representan alegóricamente. Al darles forma visual, Laso termina por reafirmar las tres razas como categorías conceptuales, dando sustento a una noción de raza como tipo que, por diferentes vías, iba ganando terreno tanto en el pensamiento científico como en el imaginario popular.

Pero lo que la imagen fija, el texto intenta persistentemente deshacer. Los argumentos del pintor se dirigen una y otra vez a la movilidad social, a las situaciones en las que, ya sea por talento o por educación, el ascenso social se interpreta como un camino hacia la transformación etno-racial: “Si en lugar de reclamar sobre la epidermis, se instruyese a los indios y zambos; con solo instrucción indios y zambos se convertirían en blancos”, escribió Laso. Hay numerosos deslices racistas en el texto que evocan las estructuras de discriminación que conscientemente intenta cuestionar, como cuando argumenta que si se educara a la población indígena, en lugar de tener “un indio diputado ignorante” en el Congreso, el país podría contar con ellos como representantes ilustrados que no harían el “triste papel de carnero o llama”. Laso no puede sustraerse a los tropos de abyección y bestialidad que están sobre la base del discurso del indio victimizado, en el que parecen incurrir incluso los discursos más ilustrados de reivindicación indígena. Al describir el ascenso de los grupos subalternos en la sociedad, cae abiertamente en la reafirmación de su condición servil. El indio que alcanza el poder, afirma, no será resentido ni vengativo, sino que se adherirá a las otras razas “para servirlas y fraternizar con ellas”.36

En última instancia, el paso social implica una mutación cultural:

Nadie puede poner en duda de que un indio, por muy indio que sea, si tiene la fortuna de vestir un frac es elegido diputado. Siendo diputado, este indio será senador, consejero y por fin ministro. Bien, ante este indio senador,

consejero o ministro se humillarán los blancos y mulatos para obtener un empleo o cualquiera otro beneficio.37

El poder “blanquea”. Laso lo afirma como un hecho, lo cual sugiere que la igualdad solo puede alcanzarse mediante la asimilación. La Manuquita, la pequeña niña indígena en la narrativa infantil de Laso, es precisamente una “cholita”, la figura de una indianidad desplazada. Las tres razas no puede verse de manera aislada, sino como una imagen de la nación entre otras, una pintura que debe leerse frente a la poderosa presencia del Habitante de las cordilleras del Perú y de las Pascanas. El indio es la figura paradójica de los relatos nacionales, a la vez otro y esencia, un elemento fundador que no representa propiamente un “pueblo” en la medida en que la nación no fue concebida como un todo unificado.

Por mucho que se apartara de las discusiones habituales, o por muy original que fuera como ensayista —y lo era—, no hay nada en los escritos de Laso que recuerde el sutil pero poderoso fraseo visual de la autenticidad cultural que se materializa en el Habitante de las cordilleras del Perú. Esa figuración moderna, que encuentra un paralelo textual en las discusiones literarias y musicales sobre el yaraví, apenas aparece en otros lugares del discurso público contemporáneo. Llegó a articular un nuevo campo que mantuvo una relativa autonomía respecto de otras discusiones que confrontaban explícitamente el lugar de la población indígena en la nación. El orden del discurso que determinó esta separación superó incluso la poderosa visión personal de Laso. Seguiría presente más de medio siglo después, cuando José Carlos Mariátegui emprendió su influyente reflexión sobre el “problema del indio” en sus Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Si bien el eje de su discusión se centra en las causas económicas y materiales que explican la situación de la población indígena, esos argumentos no se deshacen en el extenso y hasta central capítulo final que dedica al proceso de la literatura, en el que se explaya sobre el desplazamiento del hispanismo por el auge del indigenismo, como él mismo sería el primero en nombrarlo. Mariátegui escribió en el momento de mayor expansión de los nacionalismos etnolingüísticos, cuando las distintas vertientes de nociones genealógicas de la cultura que Laso y otros escritores de su generación habían prefigurado se consolidaron finalmente en la

imagen naturalizada de la nación que el auge de la cultura de masas transformaría en paradigma central del pensamiento del siglo XX.

Vistas en conjunto, las imágenes de la nación de Laso resumen perfectamente la construcción criolla del indigenismo como sustancia cultural, como esencia atemporal que sostiene la originalidad de la nación y, simultáneamente, como concepto frágil, siempre a punto de deshacerse en las narrativas del progreso republicano. No hay contradicción en esta aparente incoherencia si se imagina al indio como el pasado de la nación y al ciudadano como una figura situada en el presente y proyectada hacia el futuro.38 La perspectiva del tiempo determina decisivamente las imágenes nacionales, construidas sobre las dicotomías de tradición y modernidad, permanencia y cambio, fetichización de la diferencia y deseo de homogeneización. De hecho, la expectativa de una población culturalmente normalizada como resultado del progreso da por sentada la noción de pérdida cultural. La idea de modernidad y de modernización que dio forma al ascenso de la burguesía global en el siglo XIX se basó en esta nostalgia y en esta promesa. Fue el marco del proyecto pictórico y político de Laso y de su lucha por producir una narrativa nacional. Las tres razas y el Habitante de las cordilleras del Perú, las imágenes del trabajador indígena sometido y la del indio ideal, constituyen dos caras de la misma moneda. Su separación —así como su interdependencia y las tensiones y contrastes que las unen y las separan— escenifica el predicamento del indigenismo moderno.

---

1. Se dice también que Juana Noriega posó para la figura de Ecuador en la Unidad Americana de Laso, Biblioteca Nacional, Lima.

2. “Crónica de la capital: Tres frailes”, El Comercio (Lima), 15 de octubre de 1859.

3. Lavalle nombra a Osma y a Calmet, identificando al último como un modelo conocido como “le père éternel”. Véase Lavalle, “Francisco Laso”, 1127. Emilio Gutiérrez de Quintanilla identifica la tercera figura como José de Goyeneche en “Opinión sobre Lazo y algunas de sus obras”.

4. “Mi cumpleaños”, La Revista de Lima , 6, n.° 2 (15 de julio de 1862): 68-75. Reimpreso en Laso, Aguinaldo para las señoras del Perú , 175-180. En un descargo de responsabilidad, Laso atribuyó la autoría a un amigo, pero las referencias autobiográficas y el hecho de que se firmara pocos días después de su cumpleaños sugieren que es él el autor.

5. “Tiempos pasados”, La Revista de Lima , 4, n.° 2 (15 de julio de 1861): 49-59; n.° 5 (1 de septiembre de 1861): 185-204; n.° 8 (15 de octubre de 1861): 324-337. Reimpreso en Laso, Aguinaldo para las señoras del Perú , 147-174.

6. “[...] representa á un niño que, en compañía de una chola y una zamba, juegan a la baraja; tres tipos enteramente distintos que el señor Lazo ha sabido demarcar diestramente”. “Crónica de la capital: cuadros de pintura”, El Comercio (Lima), 15 de abril de 1859.

7. “Esposicion [sic] de pinturas”, El Comercio (Lima), 15 de agosto de 1860. Esta reseña fue la primera en referirse al título del cuadro como Las tres razas .

8. “Después de la ‘Santa Rosa’ puede decirse que Lazo ya no pintó más; pues sus trabajos se limitaron a uno que otro boceto humorístico, y a tal cual retrato de familia o de un amigo muy íntimo. Merecen especial mención

entre los primeros, un cuadrito que intituló Igualdad ante la ley y que representa a un niño de raza blanca esmeradamente vestido, jugando a los naipes con una sucia negrilla y una araposa [sic] indiecita, que obsequió a su amigo el doctor Mariano Álvarez". Lavalle y Arias de Saavedra, "Francisco Laso", 1127.

9. Carlos Raygada lo describió como "una composición en que por única vez adviértese una leve sonrisa juguetona en medio de toda la producción tan severa y meditativa de Laso [...] El cuadro es, sin duda gracioso pero intrascendente". "La pintura de Laso", El Comercio (Lima), 12 de diciembre de 1937, iv.

10. Óleo sobre lienzo, 46 x 37,5 cm. Museo de Arte de Lima, V 2.0-466.

11. Sobre las evocaciones orientalistas en relación con la tapada, véase Poole, Visión, raza y modernidad , 117-118, 125, 132. Para una perspectiva regional del orientalismo, consúltese Roberto Amigo, "Beduinos en la pampa: apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses", Historia y Sociedad , 13 (noviembre de 2007): 25-43.

12. Sobre los discursos criollos sobre el estrado, véase Altschul, Politics of Temporalization , 58-68, 132-133. En Aguinaldo , Laso se refirió peyorativamente a "el lenguaje adulón o mieloso de un estrado".

13. Velázquez Castro, La mirada de los gallinazos , cap. 4.; Majluf, "Francisco Laso, escritor y político", 31.

14. Lavalle y Arias de Saavedra, “Francisco Laso”, 1127.

15. Mario Montalbetti, “Ante un cuadro de Laso”, en Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 120-121. Montalbetti identifica el juego como el “tresillo” y realiza una lectura lacaniana del cuadro apoyándose en la distinción de Jean Baudrillard entre leyes y reglas. Es interesante señalar que las reglas del juego fueron designadas como “leyes” en manuales contemporáneos, como Leyes penales del tresillo de voltereta (Madrid: Librería Julián Viana Razola, 1830). Agradezco a Roberto Amigo su sugerencia y comentarios sobre el tresillo y los juegos de cartas del siglo XIX .

16. Montalbetti, “Ante un cuadro de Laso”, 130-131.

17. Sebastián Lorente definió al “cholito” como “el indio esclavizado casi al salir de la cuna”. Véase Pensamientos sobre el Perú , estudio preliminar de Alberto Tauro, Comentarios del Perú 8 (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967 [1855]), 29.

18. Flores Galindo, Buscando un inca , 235. El autor publica diversos anuncios de sirvientes fugados.

19. Como prefecto de Moquegua, Juan Antonio Pezet notificó a las autoridades regionales, denunciando el secuestro de niños para el servicio personal y prohibiendo a los arrieros el transporte de niños. Véase “Robo de niños”, El Comercio (Lima), 20 de octubre de 1850. Sobre la clásica narración de Gorriti acerca del secuestro de una “cholita”, “Si haces mal no

esperes bien” (1861), consúltese Denegri, El abanico y la cigarrera , 142-144.

20. Sobre las leyes que limitaban las libertades de los sirvientes domésticos, véase Carlos Aguirre, “Patrones, esclavos y sirvientes domésticos en Lima (1800-1860)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru y Cecilia Rabell Romero (eds.), Familia y vida privada en la historia de Iberoamérica (Ciudad de México: Colegio de México, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM , 1996), 401, 418.

21. Laso, Aguinaldo para las señoras del Perú , 27. Énfasis en el original. Yvinec señala que el Aguinaldo probablemente inspiró el cuento de Juan Vicente Camacho “¡No era ella!”, publicado en La Revista de Lima , donde también apareció “Si haces mal no esperes bien” de Gorriti; véase “‘Los peruanos conocidos antes con el nombre de indios’”, 395-396. Para esta literatura temprana sobre la población indígena, véase Kristal, Una visión urbana de los Andes .

22. Gonzalo Portocarrero, “Castigo sin culpa; culpa sin castigo”, en Portocarrero, Racismo y mestizaje , 90.

23. Laso, Aguinaldo para las señoras del Perú , 28.

24. Kusunoki Rodríguez, Ignacio Merino, pintor de historia , 60.

25. Albert Boime, The Academy and French Painting in the Nineteenth Century (Nueva York: Phaidon, 1971), 83-86, 92-95.

26. Flores Aráoz, Catálogo de la exposición Francisco Laso , cat. n.° 4.

27. Flores Aráoz, por ejemplo, identificó dos figuras del Haravicu de Laso como autorretratos. Véase Catálogo de la exposición Francisco Laso , cat. n. ° 59. Sobre la idea del autorretrato en el Retrato de Gonzalo Pizarro y el Habitante de las cordilleras del Perú , consúltese Buntinx, "Del 'Habitante de las cordilleras' al 'Indio alfarero'", 49.

28. El cuadro les fue adquirido a los descendientes de Álvarez por el Museo de Arte de Lima en 1998.

29. Los cuadros de Laso también fueron representados como tableaux vivants entre los aficionados a la literatura y al teatro en los primeros años del siglo XX . Las representaciones de los cuadros de Laso (incluida una de Las tres razas) en "La Cabaña" son descritas en el folleto Programa: homenaje a la Sociedad "Entre Nous" con motivo de la celebración de sus bodas de plata institucionales (Lima), 25 de enero de 1938. Este raro folleto se conserva en el Archivo Carlos Raygada, Biblioteca Nacional del Perú.

30. Majluf, "The Creation of the Image of the Indian in 19th Century Peru", 1: 240-256.

31. Laso, "La paleta y los colores", 231.

32. Ibíd.

33. José Antonio de Lavalle y Arias de Saavedra y Felipe Pardo, Proyecto de constitución política escrito por el Sr. D. Felipe Pardo y presentado a la Convención Nacional [...] con algunas explicaciones y comentarios por José A. de Lavalle , 2.ª ed. (Lima: Tipografía de Aurelio Alfaro, 1859), 36.

34. Méndez, Incas sí, indios no , 14-23. Es significativo que, para cuestionar el racismo peruano, Laso haya destacado como ejemplo de la democracia de facto el ascenso a la presidencia del "indio" Andrés de Santa Cruz ("La paleta y los colores", 234).

35. Lavalle y Arias de Saavedra, "Francisco Laso", 1127.

36. Laso, "La paleta y los colores", 235.

37. Ibíd.

38. Yvinec, "'Los peruanos conocidos antes con el nombre de indios'", 18.

Cronología

1823 Francisco Laso nace el 8 de mayo en Tacna, hijo de José Benito Laso de la Vega (1783-1862) y Juana Manuela de los Ríos (m. 1830).

1825 Agustín Gamarra nombra a Benito Laso presidente de la nueva Corte de Justicia de Cuzco y Simón Bolívar lo designa presidente de la Junta de Calificación. Posteriormente es diputado por Puno en el Congreso Nacional.

1826 Benito Laso publica su tratado en favor de Bolívar. Es nombrado prefecto de Puno y presidente de la Corte Superior de Arequipa.

1827 Tras la partida de Bolívar del Perú, Benito Laso se exilia en Bolivia, instalándose con su familia en La Paz.

1830 (Abril) Favorecido por el retorno de Gamarra a la presidencia en 1829, Benito Laso recupera su cargo de presidente de la corte de Arequipa.

El 7 de agosto, durante el viaje de regreso de la familia a Arequipa, la madre de Laso muere en Copacabana (Bolivia).

1831 El 10 de marzo de 1831, Benito Laso se casa en Arequipa con Petronila García Calderón y Crespo. Francisco Laso estudia en una escuela preparatoria de Arequipa. La reforma constitucional de los tribunales de justicia obliga a Benito Laso a dejar su cargo.

1836 (Febrero) Andrés de Santa Cruz forma la Confederación Perú-Boliviana.

Benito Laso, amigo y partidario de Gamarra, rival de Santa Cruz, es cesado de la corte de Arequipa. Traslada a su familia a Lima.

Francisco Laso estudia en la Academia Nacional de Dibujo de Lima bajo la supervisión de Francisco Javier Cortés. Luego ingresa al instituto de Clemente Noel, posiblemente en calidad de interno.

1838 (Agosto) El presidente Gamarra nombra a Benito Laso ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores.

La hermana de Laso, Juana Manuela, se casa con Norberto Eléspuru.

Laso da clases de dibujo mientras concluye sus estudios en la escuela de Clemente Noel. Sigue viviendo y enseñando allí después de terminar sus estudios. Toma cursos en el Colegio de San Carlos. Laso aparece como pintor en la primera clase de contribuyentes en el registro de patentes de Lima. Su domicilio figura como Trinidad 37.

1839 (Enero) Batalla de Yungay. Gamarra derrota a Santa Cruz.

Benito Laso es diputado al Congreso de Huancayo y presidente de la Corte Suprema de Justicia, cargo que mantiene hasta su jubilación en 1858.

1840-1841 Francisco Laso se desempeña como subdirector de la Academia Nacional de Dibujo, dirigida entonces por el pintor Ignacio Merino.

1841 (Octubre) Gamarra invade Bolivia.

El 18 de noviembre, las fuerzas peruanas son derrotadas en Ingavi; Gamarra muere en combate. Un joven Francisco Laso se une entonces al Batallón “Comercio 1” de la Guardia Nacional como voluntario en la guerra contra Bolivia.

1842 Benito Laso es nombrado ministro de Instrucción durante la efímera presidencia del general Juan Francisco de Vidal. Apoya la Academia Nacional de Dibujo.

1843 Con la ayuda de su hermana Juana Manuela, Laso organiza su viaje a Europa. En París ingresa al taller de Paul Delaroche, que es clausurado en julio de 1843 tras un episodio de novatadas. En octubre se une al grupo de alumnos de Delaroche que forman un nuevo taller bajo la dirección de Charles Gleyre.

1847 El 5 y 6 de mayo, Laso obtiene de la delegación chilena en París visados para Ginebra, Toscana y el Vaticano. Partiendo de Grenoble ese mismo mes, emprende viaje a Venecia, deteniéndose en Turín, Novara, Milán, Tesino y Verona. En septiembre comienza a viajar por Ferrara, Bolonia y Prato de camino a Florencia. En julio llega a Venecia.

1848 Laso llega a Roma en julio. Su pasaporte es sellado en la delegación chilena cerca de la Santa Sede. Obtiene un visado para Nápoles y los Baños de Acquasanta.

1849 (Febrero) Laso viaja por Florencia, Livorno, Génova y Marsella de camino a París, donde permanece hasta abril, cuando obtiene un pase para viajar a Lima vía Inglaterra.

El 14 de julio llega a Lima y se instala en un estudio en la calle Gremios, donde más tarde pintará los retratos de Miguel del Carpio, Juan Norberto Eléspuru y los exiliados chilenos Federico Errázuriz y los hermanos Arcos. También pinta su gran cuadro religioso El entierro de Cristo.

Se encuentra en Arequipa a finales del año.

1850 (Mayo) Laso es examinador de la clase de dibujo dirigida por Manuel Dositeo Carvajal en la escuela Beausejour de Lima.

Entre junio y septiembre, pinta la decoración del nuevo teatro Salón de las Artes de Lima. En ausencia de Merino, Laso ejerce de director en funciones de la Academia de Dibujo.

1851 (Abril) Laso trabaja como instructor en la escuela de Noel. Pinta el retrato de Bartolomé Herrera. Obtiene una pensión del gobierno para continuar sus estudios en Europa.

El 26 de octubre viaja al Cuzco antes de abandonar el país.

1852 Laso parte de Lima hacia Europa a principios de marzo y en abril ya está en París, donde instala un estudio en la calle Grenelle.

1853 Durante el verano de 1853, Laso emprende un viaje a la región de Grave, en Francia, acompañado por sus amigos pintores de Grenoble, Henri Blanc-Fontaine y Diodore Rahoult, alumnos de Léon Cogniet en París.

1854 Laso publica en París el Aguinaldo para las señoras del Perú.

1855 (Enero) El Aguinaldo es publicado en el diario El Comercio de Lima.

1855 Sus cuadros Retrato de Gonzalo Pizarro y Habitante de las cordilleras del Perú son exhibidos en la Exposición Universal de París. Laso viaja a Bélgica durante la segunda mitad del año; regresa a París en octubre, donde termina de pintar La Justicia. Se le retira la pensión del gobierno.

1856 El 15 de agosto Laso zarpa de El Havre para regresar al Perú. En septiembre firma una petición para ayudar a Lamartine, promoviendo la traducción al español de su Cours familier de littérature.

El 21 de noviembre, en respuesta a una petición del gobierno, elabora un plan para la creación de una escuela de bellas artes. La revolución del general Manuel Ignacio de Vivanco declara la abolición de la Constitución de 1856 que había sido promulgada por el presidente Ramón Castilla en octubre.

1857 Laso llega a Arequipa a principios de año para comenzar un cuadro de San Juan para la catedral, que entrega hacia finales de año, cuando recibe el encargo de pintar los tres evangelistas restantes y San Pedro. Se encuentra en Arequipa cuando el general Vivanco se retira a esa ciudad desde Lima. Laso simpatiza con la posición de Vivanco.

1858 Para el 12 de enero, Laso ya se encuentra de regreso en Lima. Seguirá trabajando en el encargo de la catedral de Arequipa durante todo el año. En febrero se casa con Manuela Henríquez.

1859 El 15 de abril, Laso expone Las tres razas y La lavandera en la tienda litográfica de Prugue y Cía.

El 3 de agosto expone su Santa Rosa de Lima en Prugue y Cía. El 15 de octubre expone El concierto en Prugue y Cía. Ese mismo mes presenta tres cuadros de los evangelistas a la catedral de Arequipa.

También es cofundador del consejo de redacción de la revista bimestral La Revista de Lima, la más influyente de la época, para la que colabora como ensayista hasta 1863.

1860 (Febrero) Laso presenta al Estado cuatro cuadros, entre ellos el Habitante de las cordilleras del Perú.

(Agosto) Participa en la primera exposición nacional celebrada en el convento de San Pedro de Lima. Expone Habitante de las cordilleras del Perú, La Justicia, Santa Rosa de Lima y Las tres razas, así como sus retratos de Josefa Anglade de Noriega y Felipe Pardo y Aliaga.

1861 (Septiembre) Expone Pascana en la cordillera, un cuadro de una niña romana y un “retrato de un caballero del siglo XV” en la segunda exposición nacional de arte.

1862 El 14 de enero muere Benito Laso en Lima.

1863 Laso firma su último artículo para La Revista de Lima antes de viajar a Europa. Está en París hasta mediados de julio, cuando parte hacia Vevey, donde permanece hasta finales de agosto.

1864 Laso pasa el invierno en Roma y, hacia finales de enero, viaja a París. Regresa a Lima a fines de ese año. Pinta su gran obra Unión Americana (Biblioteca Nacional, Lima) para conmemorar el Congreso Americano celebrado en Lima.

1865 El 28 de noviembre, Laso apoya el golpe de Mariano Ignacio Prado contra el presidente Juan Antonio Pezet.

1866 (Enero) Laso es elegido síndico de la Municipalidad de Lima y puesto al frente de la comisión de obras públicas. Es nombrado miembro de la junta censora del teatro.

El 12 de abril, firma una petición presentada al concejo municipal en la que expresa su preocupación por el ataque español a Valparaíso y advierte que podría ocurrir lo mismo en el Callao. Se proponen medidas preventivas, entre ellas la adquisición de bombas de agua para la capital.

El 2 de mayo, como capitán del cuerpo de bomberos municipal, Laso dirige una fuerza de más de doscientos artesanos voluntarios en el combate del 2 de mayo de 1866, en el que las fuerzas peruanas rechazan el ataque de la flota española.

(Septiembre) Laso presenta una propuesta para derribar las murallas y vender los terrenos para construir una alameda y una cárcel.

(Noviembre) Laso informa al alcalde de la ciudad acerca del estado ruinoso de la iglesia de San Marcelo y pide su reconstrucción.

1867 Laso es elegido representante de Lima en el Congreso convocado para redactar una nueva Constitución. Es miembro fundador de la Academia

Nacional y director del periódico La Tribuna, que aparece en apoyo de la presidencia de Mariano Ignacio Prado.

1868 Es nombrado director de la Beneficencia Pública de Lima y participa en la lucha contra la epidemia de fiebre amarilla.

1869 (Enero) Problemas de salud lo llevan a Huacho, donde él y su esposa adquieren una casa.

(Febrero-marzo) Laso se encarga de la columna semanal “Bazar semanal” en el diario El Nacional. En su primera columna menciona las limitaciones impuestas a su trabajo por una enfermedad no determinada.

Forma parte de la Junta de Notables encargada de elegir al nuevo alcalde de Lima.

El 14 de mayo, Laso muere en la localidad de San Mateo cuando se dirigía a Jauja para recuperar su salud.

Bibliografía

Fuentes de archivo

Archivo Arzobispal, Lima

Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores, Lima

Archivo General de la Nación, Lima

Archivo Histórico-Militar, Centro de Estudios Histórico-Militares, Lima

Archivo Histórico Municipal, Lima

Biblioteca Nacional, Lima

Archivo Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Lima

Periódicos y revistas

Salvo que se indique lo contrario, el lugar de publicación de todos los periódicos es Lima. Los asteriscos indican periódicos a los cuales solo he tenido acceso a través de colecciones incompletas. Las fechas se refieren al periodo cubierto por mi investigación.

El Amigo del Pueblo, n.os 1-73, 1840

El Ateneo Americano, 1847*

El Comercio, 1839-1844, 1846, 1849-1851, 1856, 1858-1862, 1864, 1867, 1869

El Heraldo de Lima, 1854-1855*

El Instructor Popular o Gabinete Curioso de Literatura y Ciencias Naturales, 1841

El Nacional, 1865-1869

El Peruano, 1849-1869

El Progreso, 1849-1850

El Republicano (Arequipa), 1849

El Semanario de Lima, 1848

El Sol del Cuzco (Cuzco), 1825-1827

La Bolsa (Arequipa), 1841-1842

La República, n.os 1-48, 1863-1864

*La Revista, 1851**

La Revista de Lima, 1859-1863

La Semana, 1851-1852

Magasin Pittoresque (París), 1847-1853

Mercurio Peruano, 1791-1795

Museo Erudito (Cuzco), 1837-1839

Nuevo Día del Perú (Trujillo), 1824

Bibliografía general

ABOUT, Edmond

1855 Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts (Peinture et sculpture). París: Hachette.

ACHA, Juan [J. A.]

1969 "Exposición conmemorativa de F. Laso: en el primer centenario de su muerte". El Comercio (Lima), 1 de agosto.

ACHIM, Miruna

2017 From Idols to Antiquity: Forging the National Museum of Mexico. Lincoln: University of Nebraska Press.

ADORNO, Rolena

1990 “The Depiction of Self and Other in Colonial Peru”. Art Journal, 49, n.° 2 (verano): 110-118.

AGUIRRE, Carlos

1996 “Patrones, esclavos y sirvientes domésticos en Lima (1800-1860)”. En Pilar Gonzalbo Aizpuru y Cecilia Rabell Romero (eds.), Familia y vida privada en la historia de Iberoamérica, pp. 401-422. Ciudad de México: Colegio de México, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.

ALCOFF, Linda Martín

2006 Visible Identities: Race, Gender, and the Self. Nueva York: Oxford University Press.

ALEGRE HENDERSON, Magally

2012 “Androginopolis: Dissident Masculinities and the Creation of Republican Peru (Lima, 1790-1850). Tesis doctoral, Stony Brook University.

ALONSO, Carlos J.

1990 The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony. Cambridge: Cambridge University Press.

AL-SAJI, Alia

2014 “A Phenomenology of Hesitation: Interrupting Racializing Habits of Seeing”. En Emily S. Lee (ed.), Living Alterities: Phenomenology, Embodiment, and Race, pp. 133-172. Albany: State University of New York Press.

ALTHAUS, Clemente

1872 Obras poéticas de Clemente Althaus (1852-1871). Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince.

ALTSCHUL, Nadia R.

2020 Politics of Temporalization. Medievalism and Orientalism in Nineteenth-Century South America. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

AMIGO, Roberto

2007 “Beduinos en la pampa: Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses”. Historia y Sociedad, 13 (noviembre): 25-43.

2013 “Carlos Morel: El costumbrismo federal”. En caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte, 3 (diciembre). En línea.

AMIGO, Roberto y Gabriel PELUFFO LINARI

2001 Juan Manuel Blanes: La nación naciente, 1830-1901. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

ANCHORENA, José Dionisio

1874 Gramática quechua o del idioma del imperio de los Incas. Lima: Imprenta del Estado.

ANDERSON, Jane y Haidy GEISMAR (eds.)

2017 The Routledge Companion to Cultural Property. Londres: Routledge.

ANÓNIMO QUECHUA

1974 Issicha Puytu: Drama quechua anónimo. Edición bilingüe quechua y español de Jorge A. Lira, ilustraciones de Mariano Fuentes Lira. Lima: Editorial Milla Batres.

APPADURAI, Arjun

1992 “Putting Hierarchy in Its Place”. En George E. Marcus (ed.), Rereading Cultural Anthropology, pp. 34-47. Durham: Duke University Press.

APPELBAUM, Nancy P.

2016 Mapping the Country of Regions: La Comisión Corográfica de la Colombia del siglo XIX. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

APPELBAUM, Nancy P., Anne S. MACPHERSON y Karin Alejandra ROSEMBLATT (eds.)

2003 Race and Nation in Modern Latin America. Prólogo de Thomas C. Holt, epílogo de Peter Wade. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

AYANQUE, Simón [Esteban de Terralla y Landa]

1854 [1797]) Lima por dentro y fuera: obra jocosa y divertida la da a luz Simón Ayanque para escarmiento de algunos y entretenimiento de todos. Ilustraciones de Ignacio Merino. Nueva ed. París: Librería Española de A. Mézin.

BARTHES, Roland

1999 Mitologías. Traducción de Hector Schmucler. Ciudad de México y Madrid: Siglo XXI Editores.

BASADRE, Jorge

1931 Perú, problema y posibilidad. Ensayo de una síntesis de la evolución histórica del Perú. Biblioteca Peruana. Lima: F. y E. Rosay.

1961 Historia de la República del Perú. 10 vols. 5.ª ed. Lima: Ediciones Historia.

2002 La iniciación de la República. Contribución al estudio de la evolución política y social del Perú. 2 vols. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

BASADRE [Y CHOCANO], Modesto

1884 Riquezas peruanas: Colección de artículos descriptivos escritos para La Tribuna. Lima: Imprenta de La Tribuna.

BASS, Laura R. y Amanda WUNDER

2009 “The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima”. Hispanic Review, 77, n.° 1 (invierno): 97-144.

BATICLE, Jeannine y Cristina MARINAS

1981 La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848. Con la ayuda de Claudie Ressort y Chantal Perrier. Notes et documents des musées de France 4. París: Ministère de la Culture.

BAUMAN, Richard y Charles L. BRIGGS

2003 Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality. Cambridge: Cambridge University Press.

BAXLEY, H. Willis

1865 What I Saw on the West Coast of South and North America, and at the Hawaiian Islands. Nueva York: Appleton and Company.

BELLER, Manfred y Joep LEERSSEN (eds.)

2007 Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey. Studia Imagologica 13. Ámsterdam: Rodopi.

BENDIX, Regina

1997 In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies. Madison: University of Wisconsin Press.

BENJAMIN, Walter

1985 The Origins of German Tragic Drama. Introducción de George Steiner. Traducción de John Osborne. Londres: Verso.

BERKHOFER, Jr., Robert F.

1978 The White Man’s Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present. Nueva York: Vintage.

BHABHA, Homi

1994 “The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism”. En Homi Bhabha, The Location of Culture, pp. 94-120. Londres: Routledge.

BILBAO, Manuel

1856 Compendio de la historia política del Perú, escrito para el estudio de los jóvenes cursantes de humanidades. Lima: Imprenta del Pueblo por J. M. Ureta.

BLEICHMAR, Daniela

2012 Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment. Chicago: University of Chicago Press.

BOIME, Albert

1971 The Academy and French Painting in the Nineteenth Century. Nueva York: Phaidon.

BONFIL BATALLA, Guillermo

1972 “El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial”. Anales de Antropología, 39, n.° 2: 105-124.

1990 México profundo. Una civilización negada. Ciudad de México: Conaculta y Grijalbo.

BONILLA, Heraclio

1974 Guano y burguesía en el Perú. Perú Problema, 11. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

BOUYSSE-CASSAGNE, Thérèse y Thierry SAIGNES

1992 “Dos confundidas identidades: mestizos y criollos en el siglo XVII”. En Hiroyasu Tomoeda y Luis Millones (eds.), 500 años de mestizaje en los Andes, pp. 29-44. Biblioteca Peruana de Psicoanálisis. Lima: Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos; Osaka: Museo Etnológico Nacional de Japón.

BRADING, David

1985 The Origins of Mexican Nationalism. Latin American Miniatures. Cambridge: Centre of Latin American Studies, Cambridge University Press.

1991 The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots and the Liberal State (1492-1867). Cambridge: Cambridge University Press.

BRETTELL, Richard R. y Caroline B. BRETTELL

1983 Painters and Peasants in the Nineteenth Century. Ginebra: Skira.

BUNTINX, Gustavo

1993 “Del ‘Habitante de las Cordilleras’ al ‘Indio Alfarero’: variaciones sobre un tema de Francisco Laso”. Márgenes, 6, n.os 10-11 (octubre): 9-92.

1994 “El indio alfarero como construcción ideológica: variaciones sobre un tema de Francisco Laso”. En Gustavo Curiel et ál., Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas, vol. 1, pp. 69-101. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Estudios de Arte y Estética, 37. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

BURKE, Peter

1978 Popular Culture in Early Modern Europe. Nueva York: Harper Torchbooks.

CALVO, Eduardo

1978 “Francisco Laso, el pintor de Santa Rosa de Lima”. El Comercio (Lima), 10 de mayo: 2.

CARRERA, Magali M.

2011 Traveling from New Spain to Mexico: Mapping Practices of Nineteenth-Century Mexico. Durham: Duke University Press.

CARVAJAL, M. D. [Manuel Dositeo]

1850 “Colegio de Beausejour”. El Comercio (Lima), 17 de mayo.

CASTELNAU, Francis de

1850-1859 Expédition dans les parties centrales de l’Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para: Exécutée par ordre du gouvernement français pendant les années 1843 à 1847. 14 vols. París: P. Bertrand.

CASTILLO, Teófilo

1915 “Interiores limeños, XI. Casa de la Sra. Manuela Henríquez v. de Lasso”. Variedades, 11, n.° 369 (27 de marzo): 1929-1934.

CASTRO-KLARÉN, Sara

2003 “The Nation in Ruins: Archaeology and the Rise of the Nation”. En Sara Castro-Klarén y John Charles Chasteen (eds.), Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America, pp. 161-195. Washington, D. C.: Woodrow Wilson Center Press; Baltimore: Johns Hopkins University Press.

CATÁLOGO DEL MUSEO

1876 Catálogo del museo de la señora Centeno: Cuzco. Lima: Imprenta de la Merced.

CATÁLOGO GENERAL DE LA EXPOSICIÓN

1877 Catálogo general de la exposición municipal inaugurada el 28 de julio de 1877. Lima: Imprenta de El Nacional.

CATLIN, Stanton Loomis

1989 “Nature, Science and the Picturesque”. En Dawn Ades (ed.), Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980, pp. 63-100. New Haven: Yale University Press.

CHAMBERS, Sarah C.

2003 “Little Middle Ground: The Instability of a Mestizo Identity in the Andes, Eighteenth and Nineteenth Centuries”. En Nancy P. Appelbaum, Anne S. Macpherson y Karin Alejandra Rosemblatt (eds.), Race and Nation in Modern Latin America, pp. 32-55. Prólogo de Thomas C. Holt, epílogo de Peter Wade. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

CHAUDONNERET, Marie-Claude

1987 La figure de la République: Le concours de 1848. Notes et documents des musées de France, 13. París: Réunion des musées nationaux.

CHÁVEZ ALIAGA, Nazario

1930 “Notas del mes: Instituto de Maestros”. La Regeneración Escolar: Órgano de la Sociedad de Preceptores, Cajamarca: 13-14.

CHIARAMONTE, José Carlos

2004 Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político en tiempos de la independencia. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

2012 Nation and State in Latin America: Political Language during Independence. New Brunswick: Transaction.

CHIARAMONTI, Gabriella

2009 “La redefinición de los actores y de la geografía política en el Perú a finales del siglo XIX”. Historia, 2, n.° 42 (julio a diciembre): 329-370.

2018 “A propósito del debate Herrera-Gálvez de 1849: breves reflexiones sobre el sufragio de los indios analfabetos”. En Cristóbal Aljovín de Losada y Sinesio López (eds.), Historia de las elecciones en el Perú: estudios sobre el gobierno representativo, pp. 343-378. 2.ª ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Jurado Nacional de Elecciones.

CHOCANO, Magdalena

1987 “Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana”. Márgenes, 1, n.° 2 (octubre): 43-60.

CHRISTIE’S, Nueva York

1988 An Important Collection of Simón Bolívar Memorabilia. Catálogo de la venta. Nueva York, 18 de mayo.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira

2011 “Atahualpa en la corte imperial brasileña”. En Natalia Majluf (ed.), Luis Montero: “Los funerales de Atahualpa”, pp. 102-131. Lima: Museo de Arte de Lima.

CISNEROS, Luis Benjamín

1939 Obras completas de Luis Benjamín Cisneros. 3 vols. Lima: Librería e Imprenta Gil.

CLARK, T. J.

1999a The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851. Berkeley: University of California Press.

1999b Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution. Berkeley: University of California Press.

COHEN SUÁREZ, Ananda

2016 “Making Race Visible in the Colonial Andes”. En Pamela A. Patton (ed.), Envisioning Others: Race, Color and the Visual in Iberia and Latin America, pp. 187-212. Leiden: Brill.

COMPTON, Merlin D.

1983 “Las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma: bibliografía y lista cronológica tentativas”. Fénix, 28-29: 99-129.

CONCHA, Manuel

1876 “Origen de la quena”. El Correo del Perú (Lima), 6, n.° 48 (26 de noviembre): 364-365.

CONNELLY, Frances S.

1995 The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907. University Park: Pennsylvania State University Press.

CONRAD, Joseph

1897 “Karain: A Memory”. Blackwood’s Edinburgh Magazine, 162, n.° 985 (noviembre): 630-656.

CONTRERAS, Carlos

2005 “El impuesto de la contribución personal en el Perú del siglo XIX”. Histórica, 29, n.° 2 (2005): 67-106.

CONTRERAS, Carlos y Marcos CUETO

2013 Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la Independencia hasta el presente. 5.ª ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

CORNEJO POLAR, Antonio

1966 “La poesía tradicional y el yaraví”. Letras, 38, n.os 76-77 (primero y segundo semestres): 103-125.

1980 La novela indigenista: literatura y sociedad en el Perú. Lima: Lasontay.

1989 La formación de la tradición literaria en el Perú. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

2003 Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Prólogo de Mabel Moraña. Bibliografía de Jesús Díaz-Caballero. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores.

CORONADO, Jorge

2009 The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

CORPANCHO, Godofredo

1873 Lira patriótica o Colección escogida de poesías sobre asuntos patrióticos para ejercicios de declamación. Lima: El autor.

CORPANCHO, Manuel Nicolás

1853 Brisas del mar: recuerdos poéticos. Lima: Tipografía del Mensajero.

1854 Ensayos poéticos de Manuel Nicolás Corpancho precedidos de varios juicios escritos en Europa y América. París: Imprenta y Litografía de Maulde y Renou.

1855 “Exposición Universal, D. Francisco Lazo”. El Heraldo de Lima, 12 de diciembre.

COSTA C., Merli

1987 “Francisco Laso y el nuevo invento de la fotografía”. Lienzo, 7 (mayo): 161-165.

COTLER, Julio

1992 [1978] Clases, Estado y nación en el Perú. 6.ª ed. Perú Problema 17. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

CRAIB, Raymond B.

2004 Cartographic Mexico: A History of State Fixations and Fugitive Landscapes. Durham: Duke University Press.

CUADRIELLO, Jaime

2010 El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Nacional Autónoma.

CUMMINS, Thomas B. F.

1991 “We Are the Other: Peruvian Portraits of Colonial Kurakakuna”. En Rolena Adorno y Kenneth J. Andrien (eds.), Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century, pp. 203-231. Berkeley: University of California Press.

2006 “Review: Casta Paintings: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico by Ilona Katzew; Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings by Magali M. Carrera”. Art Bulletin, 88, n.° 1 (marzo): 185-189.

CUNILL, Caroline

2011 “El indio miserable: nacimiento de la teoría legal en la América colonial del siglo XVI”. Cuadernos Intercambio, 8, n.° 9: 229-248.

DEAN, Carolyn

2002 Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco colonial. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

DEGLANE, Carlos César

1849 “Avisos”. El Republicano (Arequipa), febrero-agosto.

DE LA CADENA, Marisol

1990 “De utopías y contrahegemonías: el proceso de la cultura popular”. Revista Andina, 8, n.° 1 (julio): 65-76.

2004 Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco. Traducción de Montserrat Cañedo y Eloy Neyra. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

DEL ÁGUILA, Alicia

2003 Los velos y las pieles. Cuerpos, género y reordenamiento social en el Perú republicano (Lima, 1822-1872). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

2013 La ciudadanía corporativa. Política, constituciones y sufragio en el Perú (1821-1896). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

DEL CAMPO Y PANDO, Toribio José [T. J. C. y P.]

1792 “Carta sobre la música: en la que se hace ver el estado de sus conocimientos en Lima y se critica el Rasgo sobre los Yaravies impreso en el Mercurio n. 101”. Mercurio Peruano, 117 (16 de febrero): 108-114, y 118 (19 de febrero): 116-118.

DEL CARRIL, Bonifacio

1978 El gaucho a través de la iconografía. Buenos Aires: Emecé.

DEL CASTILLO, Daniel

2000 “Un deseo de historia: notas sobre intelectuales y nacionalismo criollo en el siglo XIX a partir de La Revista de Lima”. En Narda Henríquez (ed.), El hechizo de las imágenes. Estatus social, género y etnicidad en la historia peruana, pp. 99-195. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

DELEUZE, Gilles

1983 “Plato and the Simulacrum”. Traducción de Rosalind Krauss. October, 27 (invierno): 45-56.

DELORIA, Philip Joseph

1998 Playing Indian. New Haven: Yale University Press.

DENEGRI, Francesca

2003 “Distopía poscolonial y racismo en la narrativa del XIX peruano”. En Scarlett O’Phelan Godoy et ál., Familia y vida cotidiana en América Latina, siglos XVIII-XX, pp. 117-135. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú.

2018 El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú. 3.ª ed. rev. Lima: Ceques Editores.

D’HARCOURT, Raoul y Marguerite D’HARCOURT

1990 La música de los incas y sus supervivencias. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Traducido del francés por Mosca Azul Editores. Lima: Occidental Petroleum Corporation del Perú.

DURSTON, Alan

2011 “Quechua Political Literature in Early Republican Peru (1810-1876)”. En Adrian J. Pearce y Paul Heggarty (eds.), History and Language in the Andes, pp. 166-186. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

EAGLETON, Terry

1990 The Ideology of the Aesthetic. Malden: Wiley-Blackwell.

EARLE, Rebecca

2007 The Return of the Native: Indians and Myth-Making in Spanish America, 1810-1930. Durham: Duke University Press.

ELMORE, Peter

2004 “La ciudad enferma: ‘Lima la horrible,’ de Sebastián Salazar Bondy”. En Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero (eds.), Mundos interiores: Lima 1850-1950, pp. 289-313. Ed. rev. Lima: Universidad del Pacífico.

ESCAJADILLO, Tomás G.

1994 Narrativa indigenista peruana. Lima: Amaru.

ESCANDÓN, Pedro

1856 La industria y las bellas artes en la Exposición Universal de 1855. Memoria dirijida al excelentísimo señor Ministro de Fomento de México. París: Imprimerie de Napoléon Chaix et Cie.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo

1999 Imágenes de la inclusión andina: literatura peruana del XIX. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2002 “Manchay puytu y narrativas de la aldea letrada quechua. (La tradición escrita, siglo XIX)”. Letras, n.os 103-104: 249-262.

ESPINOSA, Juan

1852 La herencia española de los americanos. Seis cartas críticas a Isabel Segunda por el Coronel Juan Espinosa, seguidas de otros escritos de interés público. Lima: Imprenta del Correo.

[El P. Anselmo] (1854). “Comunicados. ¡Pobre mi amigo Lazo!”. El Comercio (Lima), 28 de abril: 4; 29 de abril: 4.

ESTENSSORO, Juan Carlos

1989 Música y sociedad coloniales: Lima, 1680-1830. Colección de Arena. Lima: Editorial Colmillo Blanco.

1990 Música, discurso y poder en el régimen colonial. 2 vols. Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú.

2000 “Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial”. En Natalia Majluf (ed.), Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial, pp. 67-107. Lima: Museo de Arte de Lima.

EXPOSICIÓN NACIONAL

1893 Exposición nacional: Objetos exhibidos en las secciones de bellas artes, minería e industrial. Lima: Imprenta de El Comercio.

EXPOSITION UNIVERSELLE

1855 Exposition universelle de 1855: Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture, des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts Avenue de Montaigne le 15 Mai 1855. París: Vinchon, Imprimeur des Musées Impériaux.

FABIAN, Johannes

1990 “Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing”. Critical Inquiry, 16, n.° 4 (verano): 753-772.

FANE, Diana (ed.)

1996 Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America. Nueva York: Brooklyn Museum, Harry N. Abrams.

FANON, Frantz

1967 Black Skins, White Masks. Traducción de Charles Lam Markmann. Nueva York: Grove Weidenfeld.

FAVRE, Henri

1996 L’Indigénisme. Que sais-je? París: Presses Universitaires de France.

FLORES ARÁOZ, José

1937a Catálogo de la exposición Francisco Laso. Textos de José Flores Aráoz y Guillermo Salinas Cossío. Lima: Sociedad Entre Nous, Imprenta Torres Aguirre.

1937b “Francisco Laso: ensayo biográfico-crítico”. El Comercio (Lima), 31 de enero.

1937c “La exposición de pintura de Francisco Laso”. La Prensa (Lima), 8 de diciembre, 2.

FLORES ESPINOZA, Javier F.

1991 “Hechicería e idolatría en Lima colonial (siglo XVII)”. En Henrique Urbano y Mirko Lauer (eds.), Poder y violencia en los Andes. Debates Andinos 18, pp. 53-69. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

FLORES GALINDO, Alberto

1994 [1988] Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes. 3.ª ed. Lima: Editorial Horizonte.

FORMENT, Carlos A.

2014 La formación de la sociedad civil y la democracia en el Perú. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

FOURTANÉ, Nicole

1991 Tradition et création dans la littérature orale des Andes péruviennes: le cas des ‘condenados’. 3 vols. Tesis de maestría, Université de Tours.

1997 “La Légende du ‘Manchay-Puito’, creuset de traditions complexes”. América: Cahiers du CRICCAL, 19: 205-221.

FRÉZIER, Amédée François

1717 A Voyage to the South Sea, and Along the Coasts of Chili and Peru, in the Years 1712, 1713, and 1714. Londres: Jonah Bowyer.

FRÍAS Y SOTO, HILARIÓN

1993 La lavandera. Introducción de Andrés Henestroza. Ciudad de México: Porrúa.

FRIED, Michael

1998 Manet’s Modernism: or, The Face of Painting in the 1860s. Chicago: University of Chicago Press.

2003 El realismo de Courbet. Traducción de Amaya Bozal. Balsa de la Medusa 131. Madrid: Antonio Machado.

FRIEDLAENDER, Walter

1980 David to Delacroix. Traducción de Robert Goldwater. Cambridge: Harvard University Press.

FUENTES, Manuel Atanasio

1966 Lima, o, Bosquejos de la capital del Perú, históricos, estadísticos, administrativos, comerciales y morales. París: F. Didot.

FUENZALIDA, Fernando

1970 “Poder, raza y etnia en el Perú contemporáneo”. En Fernando Fuenzalida et ál., El indio y el poder en el Perú, pp. 15-87. Lima: Moncloa-Campodónico e Instituto de Estudios Peruanos.

GALLEGO, Julián y José GUDIOL

1977 Zurbarán, 1598-1664. Traducido del castellano por Kenneth Lyons. Londres: Secker and Warburg.

GÄNGER, Stefanie

2018 “De mariposas, zapatillas chinas y antigüedades: una historia del Museo Nacional del Perú, 1826-1881”. Historia y Cultura, 29: 11-37.

2019 Reliquias del pasado: el coleccionismo y el estudio de las antigüedades precolombinas en el Perú y Chile, 1837-1911. Traducción de Javier Flores Espinoza. Travaux de l’Institut Français d’Études Andines 357. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto Riva-Agüero.

GARCÍA, José Uriel

1930 El nuevo indio: ensayos indianistas sobre la sierra surperuana. Cuzco: H. G. Rozas.

1948 “Martín Chambi, artista neoindígena”. Excelsior (Lima), 14, n.os 185-186 (agosto-diciembre): 17.

GARCÍA, Manuel Andrés

2007 De Peruanos e Indios. La figura del indígena en la intelectualidad y política criollas (Perú: siglos XVIII-XIX). Colección Encuentros Iberoamericanos 10. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.

GARCÍA CALDERÓN, Francisco

1860-1864 Diccionario de la legislación peruana. 3 vols. Lima: Imprenta del Estado.

1878 “Introducción”. En Mariano Melgar, Poesías. Editado por Manuel Moscoso Melgar. Lima: En los depósitos del autor.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura

1910 Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas.

(ed.) 1938 Costumbristas y satíricos. 2 vols. Biblioteca de Cultura Peruana 9. París: Desclée de Brouwer.

1938 Los románticos. De Melgar a González Prada. Biblioteca de Cultura Peruana 8. París: Desclée de Brouwer.

1941 Instantes del Perú. Biblioteca de Grandes Autores Americanos, primera serie. París: Garnier Hms.

GARCÍA JORDÁN, Pilar

1992 “Reflexiones sobre el darwinismo social: inmigración y colonización, mitos de los grupos modernizadores peruanos (1821-1919)”. Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines, 21, n.° 3: 961-975.

GARCÍA SÁIZ, María Concepción

1989 Las castas mexicanas: un género pictórico americano. Prólogos de Diego Angulo Iñiguez, Roberto Moreno de los Arcos y Miguel Angel Fernández, con traducción al inglés. Ciudad de México: Olivetti.

GELLNER, Ernest

1983 Nations and Nationalism. Ithaca: Cornell University Press.

GEORGE, [Charles] y Ferdinand LANEUVILLE

1852 Catalogue raisonné des tableaux de la Galerie de feu M: Le Maréchal-Général Soult, Duc de Dalmatie dont la vente aura lieu à Paris dans l'ancienne Galerie Lebrun. París: Imprimerie de Guiraudet et Jouaust.

GERBI, Antonello

1982 La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900. 2.ª ed. rev. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

GISBERT, Teresa

1980 Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz: Gisbert y Cía.

GLEASON, Daniel

1981 “Anti-Democratic Thought in Early Republican Peru: Bartolomé Herrera and the Liberal-Conservative Ideological Struggle”. The Americas, 38, n.° 2 (octubre): 205-217.

GOLDBERG, David Theo

1993 Racist Culture: Philosophy and the Politics of Meaning. Malden: Blackwell.

GÓMEZ ACUÑA, Luis

2007 “Lo criollo en el Perú republicano: Breve aproximación a un término elusivo”. Histórica, 31, n.° 2: 115-166.

GONZÁLEZ UNDURRAGA, Carolina

2011 “De la casta a la raza. El concepto de raza: un singular colectivo de la modernidad. México, 1750-1850”. Historia Mexicana, 60, n.° 3 (enero a marzo): 1491-1525.

GONZÁLEZ VIGIL, Francisco de Paula

1867 “Sección Indios: bosquejo histórico sobre Bartolomé de Las Casas”. El Comercio (Lima), 8, 13-15, 18, 21, 26 y 28 de noviembre.

GOOTENBERG, Paul

1991 “Population and Ethnicity in Early Republican Peru: Some Revisions”. Latin American Research Review, 26, n.° 3 (verano): 109-157.

1998 Imaginar el desarrollo: las ideas económicas en el Perú postcolonial. Traducción de Javier Flores Espinoza. Serie Estudios Históricos 25. Lima: Banco Central de Reserva e Instituto de Estudios Peruanos.

2002 “Seeing the State in Peru: From Nationalism of Commerce to the Nation Imagined, 1820-1880”. En James Dunkerley, Studies in the Formation of the Nation-State in Latin America, pp. 254-274. Londres: Instituto de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Londres.

GORRITI, Juana Manuela

1851 “La quena: (Leyenda peruana)”. El Comercio (Lima), 29, 30 y 31 de enero; 1, 3 y 4 de febrero.

1858 “Sección literaria: La quena: Leyenda peruana por Da. Juana M. Gorriti”. La Prensa (Lima), 13 de octubre de 1858; 4 de diciembre de 1858.

1863-1864 “El tesoro de los incas”. La República, Lima, I, n.os 5-6, 8, 10, 14-15 (20 de diciembre de 1863-21 de febrero de 1864): 39-40, 46-47, 62-63, 79-80, 111-112, 119-120.

1865 Sueños y realidades: Obras completas de la señora doña Juana Manuela Gorriti. 2 vols. Editado por Vicente G. Quesada. Buenos Aires: Imprenta de Mayo de C. Casavalle.

(ed.) 1892 Veladas literarias de Lima, 1876-1877. Buenos Aires: Imprenta Europea.

GRANDIDIER, Ernest

1861 Voyage dans l'Amérique du Sud: Pérou et Bolivie. París: Michel Lévy Frères.

GREET, Michele

2009 Beyond National Identity: Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960. University Park: Pennsylvania State University Press.

GUERRA CUNNINGHAM, Lucía

1987 "Visión marginal de la historia en la narrativa de Juana Manuela Gorriti". Ideologies and Literature, 2, n.° 2: 59-76.

GUERRERO, Andrés

1997 "The Construction of a Ventriloquist's Image: Liberal Discourse and the 'Miserable Indian Race' in Late 19th-Century Ecuador". Journal of Latin American Studies, 29 (octubre): 555-590.

GUTIÉRREZ DE QUINTANILLA, Emilio

1917 "Opinión sobre Lazo y algunas de sus obras". El Comercio (Lima), 12 de abril.

1922 “Los cuadros de Laso”. La Prensa (Lima), 8 de enero: 7-8.

GUYATT, Nicholas

2016 Bind us Apart: How Enlightened Americans Invented Racial Segregation. Oxford: Oxford University Press.

HALL, Stuart

1996 “The After-Life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now? Why Black Skin, White Masks?” En Alan Read (ed.), The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation, pp. 12-37. Londres y Seattle: Institute of Contemporary Art, Institute of International Visual Arts, Bay Press.

HERRERA, Bartolomé

1929-1934 Escritos y discursos. 2 vols. Prólogo y edición de Jorge Guillermo Leguía. Lima: F. y E. Rosay.

HILDEBRANDT, Martha

1994 Peruanismos. Biblioteca Básica Peruana 6. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

HOBSBAWM, Eric. J.

1992 Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality. 2.ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.

HOBSBAWM, Eric. J. y Terence RANGER (eds.)

1983 The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press.

HODGSON, John A.

1981 “Transcendental Tropes: Coleridge’s Rhetoric of Allegory and Symbol”. En Morton W. Bloomfield (ed.), Allegory, Myth, and Symbol, pp. 273-292. Harvard English Studies 9. Cambridge: Harvard University Press.

HOLGUÍN CALLO, Oswaldo

1994 Tiempos de infancia y bohemia: Ricardo Palma (1833-1860). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

HONOUR, Hugh

1975 The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time. Nueva York: Pantheon.

1988 Neo-Classicism. Style and Civilization. Nueva York: Penguin.

HUSSON, Patrick

1992 De la guerra a la rebelión (Huanta, siglo XIX). Archivos de Historia Andina 14; Travaux de l'Institut Français d'Études Andines 67. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Instituto Francés de Estudios Andinos.

IRUROZQUI, Marta

2000 "The Sound of the Pututos: Politicisation and Indigenous Rebellions in Bolivia, 1826-1921". Journal of Latin American Studies, 32, n.° 1: 85-114.

ITIER, César

1995 "Quechua y cultura en el Cuzco del siglo XVIII: de la 'lengua general' al 'idioma del imperio de los Incas'". En César Itier (ed.), Del siglo de oro al siglo de las luces. Lenguaje y sociedad en los Andes del siglo XVIII, pp. 89-111. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

2006 "Ollantay, Antonio Valdéz y la rebelión de Thupa Amaru". Histórica, 30, n.° 1: 65-97.

JACOBSEN, Nils

1997 "Liberalism and Indian Communities in Peru, 1821-1920". En Robert H. Jackson (ed.), Liberals, the Church, and Indian Peasants: Corporate Lands and the Challenge of Reform in Nineteenth-Century Spanish America, pp. 123-170. Albuquerque: University of New Mexico Press.

JAKSIĆ, Iván

2001 Andrés Bello: Scholarship and Nation-Building in Nineteenth-Century Latin America. Cambridge: Cambridge University Press.

JAMES, David

1960 En las Pampas y en los Andes. Treinta y tres dibujos y textos sobre Argentina, Chile y Perú de Auguste Borget. Buenos Aires: Pardo-Emece.

JAUSS, Hans-Robert

1982 Toward an Aesthetic of Reception. Traducción de Timothy Bahti. Introducción de Paul de Man. Teoría e Historia de la Literatura 2. Mineápolis: University of Minnesota Press.

JENKINS, Richard

2008 Rethinking Ethnicity. 2.ª ed. Los Ángeles: Sage.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo

1950-1951 “Instrumentos musicales peruanos”. Revista del Museo Nacional, 19-20: 37-191.

JOCHAMOWITZ, Alberto

1949 “Consideraciones sobre la obra pictórica de Francisco Laso”. En Pintores y pinturas: crítica de arte, pp. 104-115. Lima: Imprenta Torres

Aguirre.

KATZEW, Ilona

2004 Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico. New Haven: Yale University Press.

KEMP, Wolfgang

1998 “The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception”. En Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives, pp. 180-196. Cambridge: Cambridge University Press.

KEMP, Wolfgang y Raymond MEYER

1985 “Death at Work: A Case Study on Constitutive Blanks in Nineteenth-Century Painting”. Representations, 10 (primavera): 102-123.

KÖNIG, Hans-Joachim

1984 “Símbolos nacionales y retórica política en la independencia: el caso de la Nueva Granada”. En Inge Buisson et ál., Problemas de la formación del Estado y de la nación en Hispanoamérica, pp. 389-405. Lateinamerikanische Forschungen 13. Colonia: Böhlau Verlag.

KRAUSS, Rosalind

1981 “The Photographic Conditions of Surrealism”. October, 19 (invierno): 3-34.

KRISTAL, Efraín

1991 Una visión urbana de los Andes: génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú, 1848-1930. Serie Tiempo de Historia 8. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

KUBLER, George

1973 The Indian Caste of Peru, 1795-1940: A Population Study Based Upon Tax Records and Census Reports. Smithsonian Institution, Institute of Social Anthropology, Publication 14. Reimpresión. Westport: Greenwood.

KUSUNOKI RODRÍGUEZ, Ricardo

2009 “Mercados libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima (1837-1842)”. Illapa, 6: 47-59.

2017 Ignacio Merino, pintor de historia: 200 años. Munilibros 9. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.

KUZNAIR, Alice A.

1989 “The Temporality of Landscape: Romantic Allegory and C. D. Friedrich”. Studies in Romanticism, 28, n.° 1 (primavera): 69-93.

LAMARRE, Clovis y Charles WIENER

1878 L’Amérique centrale et méridionale et l’Exposition de 1878. París: Librairie Ch. Delagrave.

LARA, Jesús (ed.)

1960 Leyendas quechuas: Antología. Buenos Aires: Ediciones Librería Juventud.

LARSON, Brooke

2004 Trials of Nation Making: Liberalism, Race, and Ethnicity in the Andes, 1810-1910. Cambridge: Cambridge University Press.

LASO, Benito

1825 “El Perú esclavisado, poema”. El Sol del Cuzco, n.° 25, 18 de junio: 3-4.

1828 “La famosa exposición de don Benito Laso en pro de la permanencia de Bolívar en el Perú [1826]”. Boletín del Museo Bolivariano, 1, n.° 3 (noviembre): 46-65.

1860 “Oración de Jeremías: traducción libre aplicable al Perú”. La Revista de Lima, 1, n.° 12 (15 de marzo): 574-579.

LASO, Francisco [El barón de poco me importa, pseud.]

1854 Aguinaldo para las señoras del Perú. París: Imprenta de Maulde y Renou, 1854; publicada también en El Comercio (Lima), 24 de abril: 3; 25 de abril: 3; 26 de abril: 2-3.

1855 “La causa de la juventud”. El Comercio (Lima), 5 de febrero; reimpreso como “Carta a Manuel Nicolás Corpancho”. Península (Callao), 7 (julio a septiembre de 1965).

1859a “La paleta y los colores”. La Revista de Lima, 1, n.° 5 (1 de diciembre): 230-237.

1859b “Algo sobre bellas artes”. La Revista de Lima, 1, n.° 2 (15 de octubre de 1859): 75-82.

1860a “Croquis sobre el carácter peruano”. La Revista de Lima, 2, n.° 7 (1 de octubre): 303-315.

1860b “[Carta ofreciendo algunos de sus cuadros al Estado]”. El Peruano (Lima), 38, n.° 12 (11 de febrero): 47.

1861a “Un recuerdo”. La Revista de Lima, 3, n.° 6 (15 de marzo): 203-218.

1861b “Tiempos pasados”. La Revista de Lima, 4, n.° 2 (15 de julio): 49-59.

1861c “Tiempos pasados (continuación)”. La Revista de Lima, 4, n.° 5 (1 de septiembre): 185-204.

1861d “Tiempos pasados: Segundos amores de Mercato”. La Revista de Lima, 4, n.° 8 (15 de octubre): 324-337.

1862 “Mi cumpleaños”. La Revista de Lima, 6, n.° 2 (15 de julio): 68-75.

1867a “Derechos adquiridos”. El Comercio (Lima), 22 de mayo; El Nacional (Lima), 22 de mayo.

1867b El Aguinaldo. Colección de recriminaciones, ultrajes y denuestos, inferidos al Perú y a su sociedad, según pública voz por el Ciudadano Don Francisco Lazo diputado por Lima al congreso constituyente, hallándose en Europa viviendo y educándose á espensas de la Nación. Dado a la prensa por unos patriotas en las actuales circumstancias para que se conozcan de todos los indignos manejos de este Representante. Lima: Imprenta de El Liberal.

[F. L.] 1869 “Huacho a vuelo de pájaro”. El Nacional (Lima), 13 de febrero: 1.

2003 Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos, 1854-1869. Editado y con estudio introductorio por Natalia Majluf. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo de Arte de Lima.

LASTARRIA, José Victorino

1842 Discurso de incorporación de D. J. Victorino Lastarria a una sociedad de literatura de Santiago, en la sesión del tres de mayo de 1842. Valparaíso: Imprenta de M. Rivadeneyra.

1967 “Lima en 1850”. En Alberto Tauro (ed.), Viajeros en el Perú republicano, pp. 71-110. Comentarios del Perú 6. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

LAUER, Mirko

1976 Introducción a la pintura peruana del siglo XX. Lima: Mosca Azul.

1993 “La pintura indigenista peruana: una visión desde los años 90”. Márgenes, 6, n.os 10-11 (octubre): 93-106.

1997 Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2. Cuzco: Sur y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

LAVALLÉ, Bernard

1993 Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes. Lima: Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.

LAVALLE Y ARIAS DE SAAVEDRA, José Antonio de

1889 “Francisco Laso”. El Perú Ilustrado, 3, 2º semestre, n.° 137 (21 de diciembre): 1126-1127.

LAVALLE Y ARIAS DE SAAVEDRA, José Antonio de y Felipe PARDO Y ALIAGA

1859 Proyecto de constitución política escrito por el Sr: D: Felipe Pardo y presentado a la Convención Nacional (…) con algunas explicaciones y comentarios por José A: de Lavalle. 2.ª ed. Lima: Tipografía de Aurelio Alfaro.

LAVALLE Y GARCÍA, José Antonio de

1938 “La extraordinaria personalidad de Francisco Laso”. Expresión, Revista Peruana, 1, n.° 1: 17-26.

LEERSSEN, Joep

2018 National Thought in Europe: A Cultural History. Ámsterdam: Amsterdam University Press.

LEGUÍA, Jorge Guillermo

1989 Estudios históricos. Prólogo de Jorge Basadre. Lima: Asociación Cultural Integración.

LEGUÍA Y MARTÍNEZ, Germán

1908 El Manchay-Puito (Infierno aterrador): leyenda dramática en tres actos, original en verso. Lima: Imprenta de El Lucero.

LEIBNER, Gerardo

1999 El mito del socialismo indígena. Fuentes y contextos peruanos de Mariátegui. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

LEYES PENALES DEL TRESILLO

1830 Leyes penales del tresillo de voltereta. Madrid: Librería Julián Viana Razola.

LIPSCHUTZ, Ilse Hempel

1972 Spanish Painting and the French Romantics. Cambridge: Harvard University Press.

LOHMANN VILLENA, Guillermo

1935 “José Antonio de Lavalle y Saavedra”. Revista de la Universidad Católica, 4, vol. 3, n.° 20 (diciembre): 733-765.

1959 “Notes on Prescott’s Interpretation of the Conquest of Peru”. Hispanic American Historical Review, 39, 1 (febrero): 46-80.

LOMNITZ, Claudio

2001 Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthropology of Nationalism. Mundos Públicos 9. Mineápolis: University of Minnesota Press.

LONGPÉRIER, Adrien de

1850 Notice des monuments exposés dans la salle des antiquités américaines (Méxique et Pérou) au Musée du Louvre. París: Vinchon.

LÓPEZ LENCI, Yazmín

2004 El Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935). Lima: Concytec y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

LORENTE, Sebastián

1967 [1855] Pensamientos sobre el Perú. Estudio preliminar de Alberto Tauro. Comentarios del Perú 8. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

LOS PINCELES DE LA HISTORIA. DE LA PATRIA CRIOLLA

2000 Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860. Ciudad de México: Conaculta, Museo Nacional de Arte,

Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

LOS PINCELES DE LA HISTORIA. LA FABRICACIÓN DEL ESTADO

2003 Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910. Ciudad de México: Conaculta, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

LOSADA, Alejandro

1983 La literatura en la sociedad de América Latina: Perú y el Río de la Plata 1837-1880. Editionen der Ibero-americana, Monographien und Aufsätze 9. Fráncfort del Meno: Verlag Klaus Dieter Vervuert.

LOZANO, G.

1890 “El yaraví”. El Perú Ilustrado, 3, n.° 152 (5 de abril): 1681.

MACERA, César Francisco

1941 “José Sabogal, maestro pintor”. Turismo, 15, n.° 161 (marzo): 8-9.

MACERA, Pablo

1977 Trabajos de historia. 4 vols. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

MAINARDI, Patricia

1987 Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867. New Haven: Yale University Press.

MAJLUF, Natalia

1994a “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa”. En Gustavo Curiel et ál., Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas, 2: 611-628. 17º Coloquio Internacional de Historia del Arte, Estudios de Arte y Estética 37. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

1994b Escultura y espacio público: Lima, 1850-1879. Documentos de Trabajo, Serie Historia del Arte 2. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

1995 The Creation of the Image of the Indian in in 19th Century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869). 2 vols. Tesis doctoral, Universidad de Texas en Austin.

1997 “‘Ce n’est pas le Pérou’, or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855”. Critical Inquiry, 23, n.° 4 (verano): 868-893.

2003 “Francisco Laso, escritor y político”. En Francisco Laso, Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos, 1854-1869. Editado por Natalia Majluf, pp. 13-46. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo de Arte de Lima.

2005 “De la rebelión al museo: genealogías y retratos de los incas, 1780-1900”. En Natalia Majluf (ed.), Los incas, reyes del Perú, pp. 250-319. Lima: Banco de Crédito del Perú.

2008 “Pancho Fierro, entre el mito y la historia”. En Marcus Burke y Natalia Majluf, Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro, pp. 17-50. Madrid: Ediciones El Viso y The Hispanic Society of America.

2011 “Pintura, historia y verdad: ‘Los funerales de Atahualpa’ de Luis Montero”. En Natalia Majluf (ed.), Luis Montero: “Los funerales de Atahualpa”, pp. 54-86. Lima: Museo de Arte de Lima.

2013 “Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina”. En caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte, 3.

2016 “Martín Chambi, fotografía e indigenismo”. En Natalia Majluf y Edward Ranney (eds.), Chambi, pp. 274-293. Lima: Museo de Arte de Lima.

2020 “Time and Place: Notes on the System of the Arts in Latin America”. En Alejandro Anreus, Robin Greeley y Megan Sullivan (eds.), A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art, pp. 489-503. Hoboken: Wiley-Blackwell.

MAJLUF, Natalia y Luis Eduardo WUFFARDEN (eds.)

2001 La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía: Perú, 1842-1942. Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima.

2013 Sabogal. Lima: Museo de Arte de Lima.

MALLON, Florencia

1995 Peasant and Nation: The Making of Postcolonial Mexico and Peru. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

MALOSETTI COSTA, Laura

1994 Rapto de cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX. Hipótesis y Discusiones 4. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

2006 “Politics, Desire and Memory in the Construction of Landscape in the Argentine Pampas”. Journal of Visual Art Practice, 5, n.os 1-2: 107-119.

2018 Tabaré cosmopolita: 130 años / 1888-2018: migraciones y ambivalencias del héroe trágico. Montevideo: Museo Zorrilla, Ministerio de Educación y Cultura.

MAN, Paul de

1983 “The Rhetoric of Temporality”. En Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. 2.ª ed. rev. Introducción de Wlad Godzich. Teoría e Historia de la Literatura 7. Mineápolis: University of Minnesota Press.

MARCOY, Paul

1861 Scènes et paysages dans les Andes. 2 vols. París: Librairie de L. Hachette et Cie.

1875 Travels in South America: From the Pacific Ocean to the Atlantic Ocean. Ilustraciones de E. Riou. 2 vols. Londres: Blackie and Son.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1928 Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Biblioteca Amauta. Lima: Imprenta y Editorial Minerva.

MARKHAM, Clements R.

1991 Markham in Peru: The Travels of Clements R. Markham, 1852-1853. Editado por Peter Blanchard. Austin: University of Texas Press.

MARKUS, Gyorgy

2011 “Culture: The Making and the Make-Up of a Concept: An Essay in Historical Semantics”. En Gyorgy Markus, Culture, Science, Society: The Constitution of Cultural Modernity. Social and Critical Theory 10. Leiden: Brill.

MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime

1985-1991 Trujillo del Perú. 12 vols. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.

MARTÍNEZ RIAZA, Ascensión

1985 La prensa doctrinal en la independencia del Perú: 1811-1824. Madrid: ICI, Ediciones Cultura Hispánica.

MATA LINARES Y VASQUEZ DE ÁVILA, Francisco de Paula de la [D. F. D. P. D. L. M. L.]

1794 “Carta remitida a la Sociedad, que publica con algunas notas”. Mercurio Peruano, n.os 344-346 (20, 24 y 27 de abril): 255-280.

MATTO DE TURNER, Clorinda

1954 Tradiciones cuzqueñas: leyendas, biografías y hojas sueltas. Cuzco: Universidad Nacional del Cuzco.

MAYER, Enrique

1970 “Mestizo e indio: el contexto social de las relaciones interétnicas”. En Fernando Fuenzalida et ál., El indio y el poder en el Perú, pp. 88-152. Lima: Moncloa, Campodónico, Instituto de Estudios Peruanos.

1991 “Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa’s ‘Inquest in the Andes’ Reexamined”. Cultural Anthropology, 6, n.° 4: 466-504.

MAZZEO, Cristina Ana

1994 El comercio libre en el Perú. Las estrategias de un comerciante criollo: José Antonio de Lavalle y Cortés, conde de Premio Real 1777-1815. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

McEVOY, Carmen

1999 “Indio y nación: una lectura política de la rebelión de Huancané (1866-1868)”. En Forjando la nación: ensayos de historia republicana, pp. 61-118. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, University of the South, Sewanee.

2007 Homo politicus. Manuel Pardo, la política peruana y sus dilemas, 1871-1878. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

MELGAR, Mariano

1878 Poesías. Editado por Manuel Moscoso Melgar. Introducción de Francisco García Calderón. Lima: publicado por el autor.

MÉNDEZ, Cecilia

1992 [Reseña de Efraín Kristal, Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930]. Revista Andina, 10, n.° 1 (julio): 253-254.

2000 Incas sí, indios no. Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú. Documento de Trabajo 56, Serie Historia 10. 2.ª ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

2011 “De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI)”. Histórica, 35, n.° 1: 53-102.

2014 La república plebeya. Huanta y la formación del Estado peruano, 1820-1850. Estudios Históricos 66. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

MENDIBURU, Manuel de

1874 “Sobre el quichua”. El Correo del Perú (Lima), 4, n.° 28 (31 de diciembre): xxviii-xxix.

MESA, Pío B.

1866-1867 Los anales de la ciudad del Cuzco o las cuatro épocas de su historia, narradas breve y sencillamente por Pío B. Mesa. 2 vols. Cuzco: Tipografía de la Convención por Jacinto Carrasco.

MESCLIER, Evelyne

2001 “De la complementariedad a la voluntad de ‘aplanar los Andes’: representaciones de la naturaleza y pensamiento económico y político en el Perú del siglo XX”. Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines, 30, n.° 3: 541-562.

METZ, Christian

1980 “The Perceived and the Named”. Studies in Visual Communication 6, n.° 2 (otoño): 56-68.

MIDDENDORF, Ernst W.

1891 “Elegien, Manchai puitu”. En Dramatische und Lyrische Dichtungen der Keshua-Sprache, pp. 257-258. Leipzig: F. A. Brockhaus.

MILLER, John

1829 Memoirs of General Miller in the Service of the Republic of Peru. 2.ª ed. 2 vols. Londres: Longman, Rees, Orme, Brown and Green.

MILLS, Charles W.

2014 “Materializing Race”. En Emily S. Lee (ed.), Living Alterities: Phenomenology, Embodiment, and Race, pp. 19-41. Albany: State University of New York Press.

MIRÓ QUESADA SOSA, Aurelio

1978 Historia y leyenda de Mariano Melgar (1790-1815). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

MIRZOEFF, Nicholas

2003 “The Shadow and the Substance: Race, Photography, and the Index”. En Coco Fusco y Brian Wallis (eds.), Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self, pp. 110-127. Nueva York: International Center of Photography, Harry N. Abrams.

MITCHELL, W. J. T.

1994 Picture Theory. Chicago: University of Chicago Press.

2012 Seeing Through Race. Cambridge: Harvard University Press.

MOFFITT, John E. y Santiago SEBASTIÁN

1996 O Brave New People: The European Invention of the American Indian. Albuquerque: University of New Mexico Press.

MONSALVE ZANATTI, Martín

2009 “Opinión pública, sociedad civil y la ‘cuestión indígena’: la Sociedad Amiga de los Indios (1867-1871)”. A Contracorriente, 7, n.° 1 (otoño): 211-255.

MONTALBETTI, Mario

2014 “Ante un cuadro de Laso”. En Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos. Lima: Fondo de Cultura Económica.

MORALES PATIÑO, Oswaldo

1947 “El emblema del Instituto Indigenista Cubano: simbología”. América Indígena, 7, n.° 2 (abril): 172-175.

MORENO, Salvador

1969 El escultor Manuel Vilar. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

MÖRNER, Magnus

1970 “Historical Research on Race Relations in Latin America during the National Period”. En Magnus Mörner (ed.), Race and Class in Latin America, pp. 199-230. Nueva York: Columbia University Press.

MORO, César

1939 “A propósito de la pintura en el Perú”. El Uso de la Palabra (Lima), n. ° 1 (diciembre): 3.

MORONG REYES, Germán

2014 “El indio melancólico y temeroso: representaciones de alteridad en dos textos de Indias, Perú colonial, siglos XVI-XVII”. Diálogo Andino, 45 (diciembre): 27-38.

MOSSE, George L.

1985 Towards the Final Solution: A History of European Racism. 2.ª ed. Madison: University of Wisconsin Press.

MÜCKE, Ulrich

2010 Política y burguesía en el Perú: el Partido Civil antes de la Guerra con Chile. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

MUJICA PINILLA, Ramón

2016 “De alfarero civilizador a artesano insurgente: el trasfondo político de un lienzo de Francisco Laso”. En Ramón Mujica Pinilla (ed.), La imagen transgredida. Ensayos de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica, pp. 653-699. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

MURATORIO, Blanca (ed.)

1994 Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador.

NIELL, Paul

2020 “The Coloniality of Aesthetics. Regulating Race and Buen Gusto in Cuba’s 19th-Century Academy”. En Óscar E. Vázquez (ed.), Academies and Schools of Art in Latin America, pp. 81-93. Nueva York: Routledge.

NOBOA, Ignacio

1851 “Política: la poesía y el arte. (Don Francisco Laso)”. La Semana, 5, 30 de octubre: 1-7.

NOCHLIN, Linda

1989 The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society. Ediciones Icon. Nueva York: Harper and Row.

NUGENT, José Guillermo

1992 El laberinto de la choledad. Serie Panel 1. Lima: Fundación Friedrich Ebert.

OCHOA GAUTIER, Ana María

2014 Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia. Durham: Duke University Press.

OLIART, Patricia

2004 “Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX”. En Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero (eds.), Mundos interiores: Lima 1850-1950, pp. 261-288. Ed. rev. Lima: Universidad del Pacífico.

ORLOVE, Benjamin S.

1993 “Putting Race in Its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography”. Social Research, 60, n.° 2 (verano): 301-336.

ORTEGA, Julio

1986 Cultura y modernización en la Lima del 900. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.

OTERO, José G.

1923 “En el taller de Laso, una visita emocionante. Dibujos y óleos”. Variedades, 792 (5 de mayo): 1099-1104.

PACHAS MACEDA, Sofía

2013 “El entierro del mal cura o Manchay Puito de Francisco Laso: la representación del mal a partir de una leyenda de amor prohibido”. En Erik Velásquez García (ed.), Estética del mal: conceptos y representaciones, pp. 323-333. 33º Coloquio Internacional de Historia del Arte, 2009. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

PAGAZA GALDO, Consuelo

1960-1961 “El yaraví del Cuzco”. Folklore Americano, 8, vol. 9, n.os 8-9: 75-141.

PALMA, Ricardo

1951 Tradiciones peruanas. 5 vols. Editado por Raúl Porras Barrenechea. Ilustraciones de Apu-rimak, Raúl Vizcarra y Carlos Quíspez Asín. Lima: Editorial Cultura Antártica S. A.

1964 Tradiciones peruanas completas. Editado y con prólogo de Edith Palma. Madrid: Aguilar.

PASTA, Carlos E., Juan Vicente CAMACHO y Juan COSSÍO

1868 ¡Pobre indio! Zarzuela escrita por Juan V. Camacho y Juan Cossío. Música del maestro Carlos E. Pasta. Lima: Imprenta Liberal.

PATRÓN, Pablo

1893 “Galería de retratos de los gobernadores y virreyes del Perú”. La Integridad (Lima), 25 de febrero.

PAYS, A. J. DU [Augustin-Joseph du Pays]

1855 “Exposition des beaux-arts. Écoles diverses”. L’Illustration, Journal Universel, 26, n.° 670 (25 de diciembre): 426-428.

PAZ SOLDÁN, Mariano Felipe

1865 Atlas geográfico del Perú. París: Fermin Didot Hermanos.

PAZ SOLDÁN, Mateo y Mariano Felipe PAZ SOLDÁN

1862 Geografía del Perú. 2 vols. París: Fermin Didot.

PAZ SOLDÁN Y UNANUE, Pedro [Juan de Arona]

1938 Diccionario de peruanismos. 1860-1893. Prólogo de Ventura García Calderón. Biblioteca de Cultura Peruana 10. París: Desclée de Brouwer.

PEARCE, Adrian J.

2011 “Reindigenization and Native Languages in Peru’s Long Nineteenth Century (1795-1940)”. En Adrian J. Pearce y Paul Heggarty (eds.), History and Language in the Andes, pp. 135-163. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

2017 “Reindigenización y economía en los Andes, c. 1820-1870, desde la mirada europea”. Historia Mexicana, 67, n.° 1 (julio-septiembre): 233-294.

PELIOWSKI, Amarí y Catalina VALDÉS (eds.)

2015 Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza. Santiago de Chile: Universidad Adolfo Hurtado y Metales Pesados.

PENHOS, Marta

2005 Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

PEÑA, Juan Manuel

1929 “El arte en el Perú a través de un museo”. El Comercio (Lima), 27 de enero: 22-23.

PERALTA RUIZ, Víctor

1991 En pos del tributo. Burocracia estatal, élite regional y comunidades indígenas en el Cusco rural (1826-1854). Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

PÉREZ LUNA, Edgardo

1959 “Los primeros destellos del indigenismo en la pintura de Francisco Laso”. El Comercio (Lima), 9 de diciembre.

1969 “Un siglo de Laso”. Suceso, suplemento de Correo (Lima), 27 de julio.

PÉREZ SALAS, María Esther

2005 Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

PÉREZ VEJO, Tomás

2008 España en el debate público mexicano, 1836-1867. Aportaciones para una historia de la nación. Ciudad de México: El Colegio de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

POLLOCK, Griselda

1977 Millet. Londres: Oresko.

PONCE SÁNCHEZ, Hernán

1940 “Seudo-arte inkaico”. Chaski, 1, n.° 1 (enero-febrero): 25-26.

POOLE, Deborah

2000 Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes. Traducción de Maruja Martínez. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo y Consejería en Proyectos.

2005 “An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies”. Annual Review of Anthropology, 34: 159-179.

PORTOCARRERO, Gonzalo

1993 Racismo y mestizaje. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo.

PRATT, Mary Louise

1992 Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. Londres: Routledge.

PRAZ, Mario

1956 The Romantic Agony. Traducido del italiano por Angus Davidson. Nueva York: Meridian.

PRESCOTT, William Hickling

1847 History of the Conquest of Peru, with a Preliminary View of the Civilization of the Incas. 2 vols. Nueva York: Harper and Brothers.

1850 Historia de la conquista del Perú con una ojeada sobre la civilización de los incas. Traducción de Joaquín García Icazbalceta. Ciudad de México: R. Rafael.

PUERTAS CASTRO, Néstor

1957 “La leyenda trágica y doliente del cura de Yanaquihua en tres estancias”. Cultura Peruana, 17, 103 (enero).

RAMA, Carlos M.

1982 Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina. Siglo XIX. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

RAMÍREZ ZAVALA, Ana Luz

2011 “Indio/indígena, 1750-1850”. Historia Mexicana, 60, n.° 3 (enero-marzo): 1643-1681.

RAMOS, Alcida Rita

1998 Indigenism: Ethnic Politics in Brazil. Madison: University of Wisconsin Press.

RAMOS, Gabriela

2016 “El rostro de la discriminación: litigios y probanzas de caciques en el Perú colonial temprano”. Fronteras de la Historia, 21, n.° 1 (enero-junio): 64-88.

RAPPAPORT, Joanne

2014 The Disappearing Mestizo: Configuring Difference in the Colonial Kingdom of Granada. Durham: Duke University Press.

RAYGADA, Carlos

1937 “La pintura de Laso”. El Comercio (Lima), 12 de diciembre: iv.

REISSNER, Raúl Alcides

1983 El indio en los diccionarios. Exégesis léxica de un estereotipo. Serie de Antropología Social, Colección INI 67. Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista.

REMY, María Isabel

1988 “La sociedad local al inicio de la República: Cusco 1824-1850”. Revista Andina, 12, n.° 2 (diciembre): 451-484.

RÉVOIL, B.-H.

1853 “Monumentos de los Muyscas en Perú”. L’Illustration, Journal Universel (París), 21, n.° 531 (30 de abril): 283-286.

RITH-MAGNI, Isabel

2011 “El ancestralismo en la obra de Szyszlo”. En Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki (eds.), Szyszlo, pp. 72-99. Lima: Museo de Arte de Lima.

RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo J.

1972 “Introducción”. En Léonce Angrand. Imagen del Perú en el siglo XIX, pp. 17-18. Lima: Editor Carlos Milla Batres.

RIVERO, Mariano Eduardo de y Juan Diego DE TSCHUDI [Johann Jacob von Tschudi]

1851 Antigüedades peruanas. 2 vols. Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado.

RIVIALE, Pascal

1996 Un siècle d’archéologie française au Pérou (1821-1914). París: L’Harmattan.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida

1988 “La figura del indio en la pintura del siglo XIX: fondo ideológico”. En Daniel Schávelzon (ed.), La polémica del arte nacional en México, 1850-1910, pp. 202-217. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

ROJAS, Rolando

2017 La república imaginada. Representaciones culturales y discursos políticos en la época de la independencia. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ROJAS Y CAÑAS, Ramón

1853 Museo de limeñadas. Colección de artículos de costumbres. Obra ilustrada, escrita en Lima por Ramón Rojas y Cañas. Lima: Imprenta de Justo Montoya.

RUBIN, James Henry

1986 “Allegory versus Narrative in Quatremère de Quincy”. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 44, n.° 4 (verano): 383-392.

SAID, Edward W.

1979 Orientalism. Nueva York: Vintage.

SALAZAR BONDY, Sebastián

1964 Lima la horrible. Letras Latinoamericanas 3. Ciudad de México: Ediciones Era.

SALOMON, Frank

1985 “The Historical Development of Andean Ethnology”. Mountain Research and Development, 5, n.° 1 (febrero): 79-98.

SANDERS, James E.

2014 The Vanguard of the Atlantic World: Creating Modernity, Nation, and Democracy in Nineteenth-Century Latin America. Durham: Duke University Press.

SANJINÉS C., Javier

2005 El espejismo del mestizaje. La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos, Fundación Programa de Investigación Estratégica en Bolivia.

SARTIGES, EUGÈNE DE [E. S. DE LAVENDAIS]

1947 [1851] “Viaje a las repúblicas de América del Sur”. En Raúl Porras Barrenechea (ed.), De Sartiges-Botmiliau: dos viajeros franceses en el Perú republicano, pp. 101-104. Traducción de Emilia Romero. Lima: Editorial Cultura Antártica.

SARTRE, Jean-Paul

2004 The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination. Revisiones e introducción histórica de Arlette Elkaïm-Sartre. Traducción e introducción filosófica de Jonathan Webber. Londres: Routledge.

SCHMIDT-NOWARA, Christopher

2006 The Conquest of History: Spanish Colonialism and National Histories in the Nineteenth Century. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

SEGURA, Manuel Ascencio [M. A. S.].

2004 “Gonzalo Pizarro”. El Comercio (Lima), 13-15, 17-18, 20 de mayo de 1844. Publicado como Gonzalo Pizarro, editado por Ricardo Silva Santiesteban. Lima: Universidad Ricardo Palma.

SEKULA, Allan

1986 “The Body and the Archive”. October, 39 (invierno): 3-64.

SICRAMIO [pseud.]

1791 “Rasgo remitido por la Sociedad Poética sobre la Música en general, y particularmente de los Yaravíes”. Mercurio Peruano, 101 (22 de diciembre): 284-291.

1839 “Concluye el artículo sobre la música en general y empieza el de los yaravíes”. Museo Erudito, 2, n.os 13-15 (10, 20 y 30 de septiembre): 5-7.

SOLDI, Émile

1881 Les arts méconnus. Les nouveaux musées du Trocadéro. 2.ª ed. París: Ernest Leroux, Éditeur.

SOMMER, Doris

1991 Foundational Fictions: The National Romances of Latin America. Berkeley: University of California Press.

SOTHEBY'S, Nueva York

1981 Important 19th Century European Paintings. Catálogo de subasta, 4714M. Nueva York, 19 de octubre.

SQUIER, Ephraim George

1877 Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas. Nueva York: Henry Holt and Company.

STARN, Orin

1991 "Missing the Revolution: Anthropologists and the War in Peru". Cultural Anthropology, 6, n.° 1 (febrero): 63-91.

STASTNY, Francisco

1969 Francisco Laso, 1823-1869: I Centenario (1869-1969). Exposición conmemorativa. Lima: Museo de Arte.

STOCKING, George W.

1966 “Franz Boas y el concepto de cultura en perspectiva histórica”. American Anthropologist, 68, n.° 4 (agosto): 867-882.

STOLER, Ann Laura

1995 Race and the Education of Desire: Foucault’s History of Sexuality and the Colonial Order of Things. Durham: Duke University Press.

TABOUELLE, Enrique

1859 “Algo sobre el estudio de la historia peruana”. Revista de Lima, 1, n.° 6 (15 de diciembre): 276-280.

TAMAYO HERRERA, José

1980 Historia del indigenismo cuzqueño, siglos XVI-XX. Prólogo de Luis E. Valcárcel. Lima: Instituto Nacional de Cultura del Perú.

TELLO, Julio C. y Toribio MEJÍA XESSPE

1967 “Historia de los Museos Nacionales del Perú, 1822-1946”. Arqueológicas, 10: 1-268.

TENORIO TRILLO, Mauricio

1998 Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

THURNER, Mark

2003 “Peruvian Genealogies of History and Nation”. En Andrés Guerrero y Mark Thurner (eds.), After Spanish Rule: Postcolonial Predicaments of the Americas, pp. 141-175. Durham: Duke University Press.

2006 Republicanos andinos. Traducción de Javier Flores Espinoza. Archivos de Historia Andina 40; Serie Estudios Históricos 43. Cuzco y Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas e Instituto de Estudios Peruanos.

2012 El nombre del abismo: meditaciones sobre la historia de la historia. Traducción de Juan Carlos Callirgos. Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú 20. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

TORD, Luis Enrique

1978 El indio en los ensayistas peruanos, 1848-1948. Lima: Editoriales Unidas.

TORRICO, Federico

1869 “El arte y los pintores peruanos en la primera exposición nacional”. El Nacional (Lima), 2 de agosto: 2-3.

TRAZEGNIES GRANDA, Fernando de

1992 La idea del derecho en el Perú republicano del siglo XIX. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

TREVER, Lisa

2016 “Criminal Lines, Indian Colours, and the Creation of a Black Legend: The Photographs of ‘Los Bandidos de la Halancha’, Bolivia”. History of Photography, 40, n.° 4 (noviembre): 369-387.

TROUILLOT, Michel-Rolph

2002 “The Otherwise Modern: Caribbean Lessons from the Savage Slot”. En Bruce M. Knauft (ed.), Critically Modern: Alternatives, Alterities, Anthropologies, pp. 220-237. Bloomington: Indiana University Press.

TSCHOPIK JR., Harry

1952 “On the Identification of the Indian in Peru”. En Sol Tax (ed.), Acculturation in the Americas, Readings of Selected Papers of the 29th International Congress of Americanists, pp. 261-266. Chicago: University of Chicago Press.

TSCHUDI, J. J. [Johann Jacob] von

1854 Travels in Peru, on the Coast, in the Sierra, Across the Cordilleras and the Andes, into the Primeval Forests. Ed. rev. Traducida del alemán por Thomasina Ross. Nueva York: A. S. Barnes and Co.

UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel

1966 Ignacio Merino. Francisco Laso. Biblioteca Hombres del Perú 33. Lima: Hernán Alva Orlandini.

ULLOA, José Casimiro

1854 “El Aguinaldo”. El Comercio (Lima), 10 de septiembre.

1854 El Perú en 1853. Un año de su historia contemporánea. París: Imprenta de Moulde y Renue.

1861 “Crónica de la quincena”. La Revista de Lima, 4, n.° 10 (15 de noviembre): 426-432.

UNANUE, Hipólito [Aristio, pseud.]

1791 “Idea general de los monumentos del antiguo Peru, e introducción a su estudio”. Mercurio Peruano, 1, n.° 22 (17 de marzo): 201-208.

1974 Los ideólogos. Hipólito Unanue. Editado por Jorge Arias-Schreiber Pezet. Colección Documental de la Independencia del Perú, 1, vols. 7-8. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

URBAN, Greg y Joel SHERZER (eds.)

1991 Nation-States and Indians in Latin America. Simposios sobre América Latina. Austin: ILAS y University of Texas Press.

VALCÁRCEL, Carlos Daniel y Guillermo DURAND FLOREZ (eds.)

1971-1972 La rebelión de Túpac-Amaru. 4 vols. Colección Documental de la Independencia del Perú, 2. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

VALCÁRCEL, Luis E.

1981 Memorias. Editado por José Matos Mar, José Deustua C. y José Luis Rénique. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

VALDEZ Y PALACIOS, José Manuel

1971 [1844] Bosquejo sobre el estado político, moral y literario del Perú en sus tres grandes épocas. Estudio preliminar de Estuardo Núñez. Traducido del portugués por Carmen Sologuren. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

VALLE, Manuel

1941 “El rostro auténtico del hombre andino”. Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima, 58 (cuarto semestre): 271-272.

VALLEYRES

1855 “Exposición de Bellas Artes: souvenirs d’un spiritualiste”. L’Illustration, Journal Universel 26, n.° 670 (25 de diciembre): 442.

VARALLANOS, José

1962 El cholo y el Perú. Introducción al estudio sociológico de un hombre y un pueblo mestizos y su destino cultural. Buenos Aires: Imprenta López.

1989 El harahui y el yaraví, dos canciones populares peruanas. Lima: Editorial Argos.

VARGAS LLOSA, Mario

1996 La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

VÁZQUEZ MANTECÓN, María del Carmen

2000 “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 77: 123-150.

VEGA, Garcilaso de la

1970 [1617] Historia general del Perú. 2 vols. Lima: Editorial Universo.

1991 [1609]) Comentarios reales de los incas. Editado por Carlos Araníbar. 2 vols. Lima, Ciudad de México y Madrid: Fondo de Cultura Económica.

VEGAS GARCÍA, R. [R. V. G.]

1923 “Centenario de Lasso”. Variedades, 19, n.° 792 (mayo): 1093-1097.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel

2006 Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Banco Central de Reserva.

2013 La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

VICUÑA MACKENNA, Benjamín

1971 [1864] La independencia en el Perú. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre.

VILLAMIL CARVAJAL, Ronald

2005 “La filosofía romántica de la historia en Herder y sus aportes a La Joven Argentina del siglo XIX”. Historia y Crítica, 30 (julio a diciembre): 139-161.

VILLEGAS TORRES, Fernando

2006 “Las pinturas de Teófilo Castillo y las Tradiciones de Ricardo Palma”. En Biagio D’Angelo ed., Confluencias e intercambios: la literatura

comparada y el Perú hoy, pp. 93-110. Lima: Universidad Sedes Sapientiae.

WADE, Peter

1993 "'Race', Nature and Culture". Man, New Series, vol. 28, n.° 1 (marzo): 17-34.

2001 "Racial Identity and Nationalism: A Theoretical View from Latin America". Ethnic and Racial Studies, 24, n.° 5: 845-865.

2002 Race, Nature and Culture: An Anthropological Perspective. Londres: Pluto.

2010 Race and Ethnicity in Latin America. 2.ª ed. Londres: Pluto.

WALKER, Charles

1999 De Túpac Amaru a Gamarra. Cusco y la formación del Perú republicano, 1780-1840. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

WASSERMAN, Renata R. Mautner

1994 Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil, 1830-1930. Ithaca: Cornell University Press.

WATELET, Claude Henry y Pierre Charles LÉVESQUE

1972 [1792] Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. 5 vols. Ginebra: Minkoff Reprints.

WEISMANTEL, Mary y Stephen F. EISENMAN

1998 “Race in the Andes: Global Movements and Popular Ontologies”. Bulletin of Latin American Research, 17, n.° 2: 121-142.

WIDDIFIELD, Stacie G.

1996 The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting. Tucson: University of Arizona Press.

WIENER, Charles

1880 Pérou et Bolivie. Récit de voyage suivi d’études archéologiques et ethnographiques et de notes sur l’écriture et les langues des populations indiennes. París: Hachette y Cie.

WILLIAMS, Elizabeth A.

1985 “Art and Artifact at the Trocadéro: Ars Americana and the Primitivist Revolution”. En George W. Stocking Jr. (ed.), Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture, pp. 146-166. Historia de la Antropología 3. Madison: University of Wisconsin Press.

WUFFARDEN, Luis Eduardo

2000 “Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII”. En Natalia Majluf (ed.), Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial, pp. 48-65. Lima: Museo de Arte de Lima.

YOUNG, Robert J. C.

1995 Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race. Nueva York: Routledge.

YVINEC, Maud

2014 ‘Los peruanos conocidos antes con el nombre de indios’: les discours sur l’Indien au Pérou, de la guerre d’indépendance à la guerre du Pacifique (1821-1879). Tesis doctoral en la Universidad Sorbona Nueva, París.

ZAVALZA HOUGH-SNEE, Dexter

2019 “Ilustrando la república a través de la sátira colonial: Ignacio Merino y la reconfiguración de Lima por dentro y fuera”. En Dexter Zavalza Hough-Snee y Eduardo Viana da Silva (eds.), Estudios de la sátira hispanoamericana colonial. Estudios da sátira do Brasil-Colônia, pp. 87-120. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan

2002 Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el “Boletín Titikaka” (1926-1930). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.